Divan Şiirinde Renkler



Recep Demir

Ankara 2016

Divan Şiirinde Renkler

Yazar
Recep Demir

ISBN: 978-605-9247-27-6

1. Baskı
Nisan, 2016 / Ankara
100 Adet


Grafiker®
Yayınları
Yayın No: 202
Web: grafikeryayin.com

Kapak ve Sayfa Tasarımı
Baskı ve Cilt

Grafiker®
Grafik-Ofset Matbaacılık Reklamcılık
Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.
1. Cadde 1396. Sokak No: 6
06520 (Oğuzlar Mahallesi)
Balgat-ANKARA
Tel : 0 312. 284 16 39 Pbx
Faks : 0 312. 284 37 27
E-mail : grafiker@grafiker.com.tr
Web : grafiker.com.tr

Babam ve annem için…

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ 9
KISALTMALAR 11
GİRİŞ 13
YÖNTEM 20
DİVAN ŞİİRİNDE RENK VE RENGÎN KAVRAMLARI 21
SİYAH 33
- Saç 34
- Hat 35
- Ben 37
- Kaş 38
- Göz 39
- Yazı, Kalem 40
- Gece 41
- Kara Gün 42
- Âh Dumanı 43
- Elbise 44
- Samur Kürk 46
- Toprak 47
- Taş 49
- Yüz Karası 50
- Kara Baht 52
- Yara 53
- Siyâh-mestî 55
- Siyâh-bahâr 56
- Siyâh Nûr 57
- Siyeh-kâse 59
- Süveydâ 60

Dalga, Karadeniz 61
Yılan 62
Sinek 63
Perr-i Siyah 63
BEYAZ 63
Yüz, Yanak 64
Göz 65
Beyaz Kıyafet 66
Sabah 67
Yed-i Beyzâ 68
Kâfûr 70
Akçe 71
Akdeniz 72
Fil 73
KIRMIZI 73
Kırmızı Renkli Çiçekler 74
Lâle 74
Gül, Gonca 75
Erguvan 78
Karanfil 79
Gözyaşı 81
Yanak 82
Dudak, Ağız 84
Kırmızı Mürekkep 84
Kumaş, Elbise 85
Kırmızı Başlık 89
Kına 89
Şarap 90
Al Tûtî 91
Kan, Çatışma 93
Yara 94
Değerli Taşlar 95
La’l 95

Yakut 96
Akîk 97
Mercan 97
MAVİ 98
Mavi Göz 98
Mavi Renkli Çiçekler 101
Nilüfer 101
Menekşe 102
Sümbül 103
Lâle 103
Reyhân 104
Yara 104
Mavi Elbise 105
Gökyüzü 107
Âh Dumanı 109
Esrâr 111
SARI 111
Âşığın Yüzü ve Vücudu 112
Sonbahar, Yaprak 114
Şarap 115
Sarı Renkli Bitkiler 116
Nilüfer 116
Nergis 117
Menekşe 117
Lâle 118
Za‘feran 119
Ayva 119
Gül 120
Ay 120
Altın Yüzük, Mühür 121
Ney, Kalem 122
Altın 122
Saç 124

YEŞİL ... 125
Hat ... 127
Hat: Güzellik, Tazelik ... 128
Hat: Yeşil Renk ... 129
Hat: Siyah Renk ... 130
Hızr-hat ... 131
Esrar ... 131
Duman ... 133
Mezar, Ölüm ... 135
Bayrak ... 136
Yeşil Kılıç ... 137
Yeşil Kıyafet ... 138
Tûtî ... 140
Deniz, Akarsu ... 142
Gökyüzü ... 144
Saç ... 145
LACİVERT ... 146
Gökyüzü ... 147
Lacivert Taşı ... 148
Âh Dumanı ... 149
Vücut ... 149
Kadeh, Kâse ... 150
Tezhip, Yazı ... 151
Çiçekler ... 151
KARIŞIK RENKLER ... 152
Sarı-Yeşil, Sarı-Lacivert ... 158
Yeşil-Kırmızı ... 160
Yeşil-Siyah ... 162
Yeşil-Beyaz ... 164
Kırmızı-Beyaz ... 165
Kırmızı-Sarı ... 166
Kırmızı-Siyah ... 168
Sarı, Mavi, Siyah ... 169
SONUÇ ... 171
KAYNAKLAR ... 177

ÖN SÖZ

Klasik Türk şiiriyle meşgul olmak, her an sizi şaşırtabilecek nadide eşyayla dolu bir eski zaman sarayında dolaşmak gibi. En ihtişamlısından en mütevazı olanına kadar Osmanlı dediğimiz toplumu, bütün bir hayatı, duyguları, gücü hatta zaaflarıyla seyrettiren bir saray… Bazen fani olduğunu hatırlayan bir hükümdarın acze teslim oluşunu, bazen kabına sığmayan bir hayalperestin dünyaya meydan okumasını, bazen ikbal kapılarını ümitsizce tıklatan küskün şairi, hâsılı insanı buluruz divan edebiyatı metinlerinde.

Bu kitabın hazırlanma süreci benim için, günümüzden yaklaşık yüz yıl öncesine kadar bu topraklarda yaşamış olan, bizden uzakmış gibi duran fakat yaklaştıkça aslında pek de uzak olmadığını hissettiğimiz Osmanlıyı, biraz daha yakından görme fırsatı sağlayan bir yolculuk oldu.

Divan şiirine yansıyan renk kültürü hakkında yaptığımız bu çalışma, Osmanlı toplumunu anlama isteğinin bir sonucudur. Bu konuda daha önce yazılmış olan makaleler, belli şairlerin divanlarıyla sınırlıydı. Elinizdeki çalışma ise, farklı dönemlerde kaleme alınmış birçok divanın taranarak renklerin kullanımı ile ilgili verilerin derlenmesi, tasnif edilmesi ve açıklanmasıyla oluşmuştur. Osmanlı şairlerinin renklere hangi bağlamlarda yer verdiklerini, onlara hangi duygusal anlamları yüklediklerini tespit etmeye çalıştık.

Son derece keyifli olan bu yolculuktan ele geçen bir sonuç varsa bu, benden çok iç dünyalarını yazıya dökerek ebedi-

leştiren şairler, onları el emeği, göz nuruyla çoğaltan müstensihler ve kütüphanelerde sessizce bekleyen eserleri gün ışığına çıkarıp tanıtan, yorumlayan, açıklayan bilim insanları sayesindedir. Hatalar ise elbette bana aittir.

Kitabın, Osmanlı kültürü ve şiiriyle ilgilenenlere yararlı olması ümidiyle...

Dr. Recep Demir

KISALTMALAR

DİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
Eb.	: Ebyat
G.	: Gazel
Hz.	: Hazırlayan
K.	: Kaside
Kt.	: Kıt'a
M.	: Mesnevi
Mf.	: Müfred
Mh.	: Muhammes
Mt.	: Musammat
t.y.	: Baskı tarihi yok

GİRİŞ

Bu çalışma, Osmanlı şiirinde renklerin kullanımı ile ilgilidir. Doğada görülen her varlığın bir rengi ya da renkleri olduğuna göre, edebî metinlerde sözü edilen varlıkların renklerinin zikredilmesi son derece normaldir. Bu şekilde özel bir amaç güdülmeksizin gökyüzünün maviliği ile, ağacın yeşil rengiyle tasvir edilmesi *doğal kullanım* olarak tanımlanmıştır (Karabaş 1996, 7).

Ancak edebî metinlerde renklere doğal kullanımı aşan başka bazı işlevler yüklendiğini sezeriz. Okuduğumuz metnin bizde birtakım duygular uyandırmasında renklerin de etkisi olduğunu hissederiz. Bazen mavi, tasvir edilen göğün; kırmızı, hayalimizde resmedilen gülün rengi olmaktan daha fazla anlam ifade eder. Ancak bu etkileşimin ilk defa bizim yaşadığımız bir deneyim olmadığını da biliriz. Çünkü içinde yaşadığımız kültür zevklerimize, algı biçimimize belli kalıpları yerleştirmiştir. Renkler karşısında nötr olmama durumumuz dış etkenlerle belirlenmiştir. Yani, kırmızı gülün bazen herhangi bir çiçek olmadığını, başka bazı şeylerin simgesi olduğunu önceki deneyimlerimizden biliriz.

İnsanlığın ilkel dönemlerinden itibaren renklere simgesel işlevler yüklendiği bilinmektedir. Meselâ birçok toplumda, insanın evrende konumlanması ile ilgili olarak renklerin simgesel değer ifade ettiği görülmektedir. Türklerde ve Çinlilerde renkler, temel kozmolojik tasavvurların bir sonucu olarak dört ana yönü temsil etmekteydi. Kuzeyin renk simgesi kara; güneyin kızıl; doğunun gök rengi mavi

(bazen yeşil), batının rengiyse ak (beyaz ya da beyaz lekeli) olarak tasavvur edilmekteydi. Merkez yani toprak ise sarı ya da yağız (siyah) idi. Anadolu'yu yurt edinen Türklerin, kuzeydeki denize Karadeniz, güneydekine Kızıl Deniz, batıdakine Ege Denizi (Akdeniz) isimlerini vermesi rastlantı değildir (Çoruhlu 2002, 181).

Kültürümüzde simgeciliğin en ileri şeklini tasavvufî metinlerde görmek mümkündür. Birçok tarikatte renkler çeşitli durumların simgesi olarak kulanılmışır. Halvetilikte nefsin hâlleri renklerle ifade edilmiştir. Buna göre emmare hali, erzak (mavi); levvame, asfer (sarı); mülhime, ahmer (kırmızı); mutmaine, esvet (siyah); raziye, ahdar (yeşil); merziye, ebyaz (beyaz) ve kâmile hali, bilâlevn (renksizlik) şeklinde bir tasnif söz konusudur. Nakşibendîlikte ise zikirle meşgul olan sûfinin kalbinde sırasıyla kızıl, sarı, beyaz, yeşil ve mavi renkte nurlar zuhur ettiğine inanılır (Uludağ 2002, 290). Kübrâviye akımında ise beyazın İslamla, sarının imanla, koyu mavinin ihsanla, yeşilin itminanla (sükûn), mavinin îkânla (doğru ve kesin bilgi), kırmızının irfanla ve siyahın heyemânla (coşkulu aşk ve vecd içindeki şaşkınlık) ilişkili olduğu belirtilmiştir (Schimmel 2001, 253).

Kapalı zümrelerin olduğu gibi toplumların da kendilerine mahsus renk kültürleri mevcuttur. Ancak bütün toplumları kapsayan bir renk kültüründen söz etmek mümkün değildir. Hatta birçok dilde başka toplumları ötekileştirme şeklinde tezahür eden anlamlandırmalar bile görülebilmektedir. Renklerin toplumdan topluma farklı simgesel anlamlar yüklendiğine ilgi çekici bir örnek Goethe'nin *fes rengi* dediği kırmızının bir tonuyla ilgilidir. Alman düşünür, Fransızların bu renge önyargıyla yaklaştığını ve rengi ifade eden *sot en cramoisi* ve *mechant en cramoisi* deyimlerinin zevksizliği ve fenalığı ifade ettiğini belirtmektedir (Goethe 2013, 228). *Sot* sözcüğü aptal, budala, sersem; *mechant* ise kötü, belalı, rezil,

katı gibi olumsuz anlamlar içermektedir. Bu renk hakkında olumsuz çağrışım uyandıran bir ismin yerleşmesi, herhalde fesin yaygın olarak kullanıldığı Kuzey Afrika toplumlarına Fransızların bakışı ile açıklanabilir.

Renkler karşısındaki tutum toplumdan topluma farklılık gösterdiği gibi, aynı toplumda dönemden döneme de değişebilmektedir. Meselâ Osmanlılarda gayrimüslimlerin giymek zorunda olduğu renkler konusunda, geniş imparatorluk coğrafyasında birlik sağlanması oldukça zordu. Farklı dönem ve bölgeler için yayımlanan fermanlara baktığımızda bu konuda tutarsızlık gibi görünen bir çeşitlilik dikkat çekmektedir (Kenanoğlu 2007). Ya da XVI. yüzyılda Avrupa'da Protestanlık etkisiyle siyah-gri-beyaz ekseni etrafında kurulu bir kurallar sistemi düzenlenerek ahlaksız damgası yiyen canlı ve çok çarpıcı renklere savaş açılmış olması, renklere bakışın aynı toplumda zaman içinde değişebildiğini göstermektedir (Partoureau 2016, 141).

Renklere yüklenen değer ve anlamlar bütünü olarak tanımlayabileceğimiz ve karmaşık bir hâl alarak hayatın her alanına sirayet etmiş olan bu kültür, kapsayıcı nitelik arz eder, öteki kültür değerleri gibi nesilden nesile aktarılır. Kaynağını bilmesek de renklere sonradan yüklenmiş olan anlamlar, içinde yetiştiğimiz toplum vasıtasıyla zihnimizde yer eder. Gelin kıyafeti beyaz; tabut, yeşil rengiyle zihnimizde yer etmiştir. İster istemez benimsediğimiz bu kodlar, sanat ürünlerine de yansır. İşin erbabı olmasak da renklerine bakarak, bir halının Anadolu'da dokunup dokunmadığı hakkında kanaat geliştirebiliriz. Daha geniş anlamda herhangi bir sanat dalına ait eserler toplu olarak incelendiğinde, renk kültürünün ilgili sanat alanına nasıl yansıdığı anlaşılabilir.

Bu çalışmada bizim yapmaya çalıştığımız da Türk renk kültürününün Osmanlı şiirine yansıyan yüzünü tespit etmektir. Edebî metinler incelenerek bir toplumun renk

kültürü hakkında fikir sahibi olunacağı kesindir. Ancak metinlerin taranmasıyla elde edilen bulgular toplumun renk kültürünü ne derece yansıtacaktır? Herhalde sanatçılar üzerinde bağlayıcı etkisi hissedilen geleneksel edebiyat ile, kişisel zevk ve tercihlerin daha etkin olduğu modern edebiyat arasında bir ayrım gözetilmesi, farklı bir yaklaşım benimsenmesi gerekmektedir.

Meselâ Orhan Pamuk'un Kara Kitap romanında başkahraman Galip'i terk eden karısının ardında bıraktığı mektubun yeşil tükenmez kalemle yazılmış olduğunu okuruz. Yazıldığı kalemin cinsine, mürekkebinin rengine hiç değinilmeden anlatılabilecek olan bu mektup, niçin yaygın olarak kullanılan mavi, siyah ya da kırmızı değil de yeşil tükenmez kalemle yazılmış olarak tasvir edilmiştir? Roman boyunca birçok defa daha karşımıza çıkan yeşil tükenmez kalem imgesi, bu renge duygusal anlamlar yüklendiğini göstermektedir. Zaten yazar da "Yeşil tükenmez kalemin yalnızca bir yeşil tükenmez kalem olacağı ve kendisinin de başka birisi olmak istemeyeceği bu âleme nasıl girilebilirdi acaba?" cümlesi ile buna işaret etmektedir (Pamuk 1993, 263).

Edebî gelenek gibi bir dış etkinin uzağında, kalemini daha özgür kullanma imkâna sahip olan modern sanatçılar, Kara Kitap örneğinde olduğu gibi alışılmamış, çok daha özel tasarruflarla renklere yeniden, öznel anlamlar yükleyebilirler. Ancak modern edebiyatın aksine şaire, çevresi kalın hatlarla çizilmiş sınırlı bir alan bırakan, mazmun ve istiareleri kalıplaşmış divan şiiri geleneğinde sanatçının özgün olmak adına çizginin dışına çıkması düşünülemez. Yani Osmanlı şairi, asırlardır kullanılan mazmun ve istiarelerle şiir söylemek durumundadır.

Ancak bu türlü aceleci ve anakronik bir yaklaşımla Osmanlı şairlerine hak etmedikleri bir eleştiri yöneltmek de doğru değildir. Tabii ki, divan şairi kendisinden önce şekil bul-

muş olan klişelerle şiir yazmak; sevgili yerine gül ya da servi, dudak yerine gonca, kirpik yerine ok demek durumundaydı. Ancak sosyal hayatta, değer atfedilen herhangi bir şeyin gereğinden fazla bulunmasının, tekrar edilmesinin o şeyi sıradanlaştıracağı, değersizleştireceği de bir gerçektir. Bütün şairlerin sevgiliye gül dediği bir şiir ortamında sevgilinin ve gülün artık nasıl bir değeri olabilir? Ne yapılmalıdır ki, *enflasyona* uğramış olan bir mazmun yeni bir söyleyişle, o zamana kadar hiçbir şairin aklına gelmemiş yeni bir biçimde sunulabilsin? Fuzûlî'nin "Ne tuhaf haldir bu, söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir, diye; söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir, diye yazılmıyor." (Tarlan 1985, 6) cümlelerinde ifade ettiği açmaz, nasıl halledilebilirdi? İşte Fuzûlî'nin teşhis ettiği, ortalama şairlerin ister istemez düştüğü bu tekdüzeliğin, dâhi şairlerin eserlerinde aşıldığı görülmektedir. Fuzûlî, Şeyh Gâlib, Nedim gibi sıra dışı şairler, yüzyıllar boyunca tekrar edilmekten fersudeleşmiş mazmunları kullanarak, özgün ve yeni hayallerle, sınırlı olduğu düşünülen çerçeveyi zorlamışlardır. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn mesnevisi, aynı hikâyeyi anlatan onlarcası içinde müstesna bir değere ulaşmış; Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk'ı artık şiirde yeni bir şey söylemenin mümkün görülmediği bir dönemde son derece özgün bir anıt olarak yükselmiştir. Herhalde bu şairlerin gerçekleştirdiği, içinde yetiştikleri geleneğin içinde kalmak suretiyle onu geliştirerek daha ileri bir noktaya taşımaktı. Böyle birkaç cümleye sıkıştırarak basit bir şekilde ifade ettiğimiz bu başarının, aslında sık tekrar ettiğimiz fakat pek az dâhinin hakkıyla başarabildiği ve hamasete kapılmadan, ayaklarımız yerden kesilmeden düşünmemiz gereken bir mesele olduğunu belirterek asıl konumuza dönelim.

Yukarıda Osmanlı şairinin sıkı kurallarla sınırlı olduğundan bahsedilmişti. İlk bakışta olumsuzluk gibi görülebi-

lecek bu durumun, aslında Osmanlı renk kültürü araştırmaları açısından bir kolaylık sağladığı söylenebilir. Çünkü asırlar boyunca sayısız şairin şiir söylediği, Türk renk kültürü ile ilgili zengin bir malzeme sunan bu gelenekte farklı dönemlerde eser vermiş olsalar bile şairlerin genellikle renklere benzer duygusal anlamlar yüklediği görülmektedir. Osmanlı şiirinin erken dönemlerinde okuduğumuz bir kara kâfir, âşık tipinin sararmış yüzü, mavi ya da siyah elbiseli gökyüzü, yeşil-kızıl âh dumanı gibi sayısız imgenin, divan şiirinin son temsilcileri tarafından da kullanıldığı görülmektedir.

Ancak Osmanlı şiirinin yüzyıllar boyunca tekdüze örneklerle yaşadığını, düz bir çizgide devam ettiğini söylemek de istemiyoruz. Divan şiirinin kuruluşundan itibaren her dönemde karşılaştğımız kişisel tasarruflarla alışılmış kalıpları zorlayan sıra dışı şairler bir yana, özellikle farklı üslupların ortaya çıktığı XVII. yüzyıldan itibaren, sözü edilen klasik çizginin dışında şiir söyleyen şairlerin divanlarında, eski mazmunların dönüştürüldüğü, biraz da Fars şiiri etkisiyle birçok yenilik gerçekleştiği, bu arada renklere de yeni simgesel anlamlar yüklendiği görülmektedir. Fakat Fars etkisi, yalnızca son dönemlerde değil, başlangıçtan itibaren söz konusu olduğuna göre, divan şiirine yansıyan Türk renk kültürü konusunda tek belirleyici etken olduğu da düşünülmemelidir. Daha önce yapmış olduğumuz, divan şiirinde kırmızı rengin kullanımı ile ilgili çalışmada bu mesele hakkında şöyle bir açıklama yapılmıştı:

> "Aslında bütün toplumlar gibi Türkler de eskiden beri renklere simgesel anlam yüklemişlerdir. Ancak kültürün doğası gereği bu anlamlar durağan bir nitelik arz etmez. Türklerin İslâmlaşmasıyla birlikte Fars ve Arap kültürlerinin de etkisiyle bu alanda bir genişleme, çeşitlilik ve renklilik kaydedilmiştir. Tabiî ki bu gelişmenin, yalnızca sözü edilen yaban-

> cı kültürlerin etkisiyle gerçekleşmiş olduğunu kast etmiyoruz. Kültürleri değişime zorlayan karmaşık pek çok etkenin yanında değişimi yönlendiren, taklit ve tekrar olmaktan kurtaran asıl etken, kültürün iç dinamikleridir. Şüphesiz değişim, kültürün en temel özelliklerinden biridir ve canlılığının bir sonucudur. Fars edebiyatının etkisiyle gelişen divan şiirinde bu kültürün izleri renklerin kullanımı konusunda da kendisini hissettirmektedir. Türk şairleri bir yandan Fars şiirinde klişeleşmiş teşbih ve istiareler, hazır mazmunlar konusunda üstat kabul ettikleri şairlerin açtığı yolda şiirler söylemiş, bir yandan da tarihin derinliklerinden gelen, mensup oldukları millî kültürden kaynaklanan yerli söylemi devam ettirmişlerdir. Herhalde ustalığı tartışmasız kabul edilen divan şairleri bu terkibi hakkıyla uygulayan şairlerdir." (Demir 2015, 60)

Bu cümlelerle Osmanlı şiirine yön veren etkenleri tek bir kaynağa bağlanmanın doğru olamayacağı söylenmektedir.

Şimdi de divan şairlerinin renklere hangi saikle yer verdiği konusuna değinelim. Beyitlerini son derece renkli tasvirlerle süsleyen şairin amacı, yalnızca okurun hayal dünyasına daha canlı, daha gerçekçi, daha somut bir tablo sunmak mıydı? Böyle ise, renkler bu amaca nasıl ve ne kadar hizmet ediyordu?

Öncelikle dış âlemin tasvirinin divan şiirinin en temel özelliklerinden biri olduğunu; fakat şairin asıl amacının çoğu zaman tabiatın resmini çizmekten ziyade kendi duygularını ifade etmek olduğunu belirtelim. "Divan şairi kendi dışındaki çevreye duygu ve düşüncelerini somutlaştıran bir araç gözüyle bakar. Bunları yaparken türlü örnekseme yollarına başvurur. İç dünyasının ruhsal görünümünü, dış dünyadaki beş duyuyla algılanabilen şeylerin çağrıştırdığı niteliklerle özdeşleştirerek ve bunlarla somut bağlar kura-

rak anlatır." (Dilçin 2007, 196) Doğadaki her varlık, şairin duygularını anlatmak üzere gerçeklikten uzaklaştırılarak yeniden yorumlanır. Yıldızlar, âşığın âhının parlak kıvılcımları; bahçedeki çiçekler, göğsündeki kırmızı yaralar; gümüş ayna, sevgilinin berrak göğsü olarak karşımıza çıkar.

Divan şiiri metinleri toplu olarak değerlendirildiğinde, renklerin kullanımı konusunda rastgelelik olmadığı, herhangi bir renge belli bazı bağlamlarda yer verildiği hemen fark edilecektir. Yaygın olarak başvurulan tasvir ve teşbihlerde görülen ortak renk kullanımları tespit edildiğinde, Osmanlı toplumunun edebî metinlere yansıyan renk kültürü hakkında ipuçları elde edilmesi mümkün görünmektedir.

Ancak renkler yalnızca, şiire az çok ilgisi olan her okurun severek okuyacağı bu türlü benzetmelerde işlev görmekle kalmıyor. *Siyâh nur* ya da *siyâh bahâr* gibi algıyı zorlayan soyut ifadeler; ya da *mevt-i ahdâr (yeşil ölüm), siyâh-ı Mevlevî* örneklerinde olduğu gibi simgesel anlam yüklenen kullanımlar, ait olduğu muhitin kültürel kodlarına göre çözülmesi gereken anahtar kelimeler, şifreler gibi farklı bir yaklaşım gerektirmektedir.

YÖNTEM

Yukarıda sıralanan türden sorulara cevap bulmak, genel bir ifadeyle divan şiirinde renklerin hangi işlevde kullanıldığına dair veri toplamak üzere öncelikle farklı yüzyıllarda yaşamış olan birçok şairin divanı taranmıştır[1]. Erişebildiğimiz divanlar üzerinde başta renk, rengîn, levn sözcükleri olmak üzere, her renk için bu rengi ifade eden Türkçe, Arapça ve Farsça sözcükler elektronik olarak taranmış, bu sözcükle-

1 Burada Kültür Bakanlığı'nın resmi internet sayfasında birçok divanın yayımlanmış olmasının bu tür araştırmalarda büyük kolaylık sağladığına değinmeden geçmek mümkün değil. Yeni metinler eklenerek kapsamının genişletilmesi her bakımdan faydalı olacaktır.

ri içeren beyitler derlenmiştir. İkinci aşama olarak beyitler renk isimlerinin benzer anlam ve işlevde kullanımına göre tasnif edilmiştir. Böylece renklerle ilgili genelleşmiş kullanımlara göre alt başlıklar oluşturulmuş, geneli temsil ettiği düşünülen beyit veya beyitler üzerinden açıklamalar yapılmıştır. Taranan divanlar arasından XV. yüzyıldan Âhî, Avnî, Hamdî; XVI. yüzyıldan Âşık Çelebi, Edirneli Nazmî, Emrî, Bâkî, Fuzûlî, Revânî, Şeyhülislâm Yahyâ; XVII. yüzyıldan Âgâh, Beyânî, Nev'izâde Atâyî, Şeyhî; XVIII. yüzyıldan Arpaemîni-zâde Sâmî, Kânî, Muvakkit-zâde Pertev, Nedîm, Sâkıb Dede, Sünbül-zâde Vehbî ve Şeyh Gâlib'e ait beyitler seçilerek incelemede değerlendirilmiştir.

DİVAN ŞİİRİNDE RENK VE RENGÎN KAVRAMLARI

Renk sözcüğü günümüz Türkçesinde 1- Cisimler tarafından yansılanan ışığın gözde oluşturduğu duyum, 2- Nitelik, 3- Çeşitlilik anlamlarında kullanılmaktadır (Güncel Türkçe Sözlük, www.tdk.gov.tr). Oysa Osmanlı Türkçesinde yukarıda belirtilen ilk anlamdan başka, türlü sazların ses benzerliği; hile, oyun; sûret, şekil anlamlarına geldiği bildirilmektedir (Devellioğlu 1970, 1063; Ahmet Vefik Paşa 2000, 791). Ancak Mütercim Âsım Efendi, Fars dilinde sözcüğün otuz iki farklı anlamda kullanıldığını belirtmektedir (2000, 624). Sözcüğün birçok farklı anlam ifade etmesi, şairlerin hüner göstermek üzere bu farklı anlamları çağrıştıracak şekilde söz oyunları yapmasına imkân sağlamaktadır.

Renk sözcüğünden türetilen ve renkli, güzel, latif, süslü anlamlarına gelen *rengîn* sözcüğünün Osmanlı şair ve tezkirecileri tarafından neredeyse terimleştirildiği görülmektedir. Tezkire yazarları, şairleri değerlendirirken beğenilerini belirtmek üzere *manâ-yı rengîn, kelimât-ı rengîn, edâsı rengîn, metâli'-i rengîn, rengîn efkâr* gibi sıfatlara sıklıkla başvurmuşlardır.

Şairler de şiirleriyle övünürken benzer ifadeler kullanarak şiiri renkli varlıklara teşbih etmişlerdir. Varlıkların renkleri sayesinde daha çarpıcı, daha güzel görünmesi gibi, şiirler de renkli varlıklara benzetilerek daha dikkat çekici biçimde sunulmuştur. Meselâ Şeyh Gâlib'in renkli manaların gonca gibi açıldığını söylediği beyitte soyut olan *meâni*, benzetildiği gonca ile somutlaştırılmıştır. Ayrıca goncanın güle dönüşmesiyle görünür hâle gelen yapraklar ile, manâ sözcüğünün çoğul formu olan *meâni*, teşbihin iki unsurunu uyumlu kılan bir başka niteliktir.

Misâl-i gonce açıldı meâni-i rengîn
Nesîm o rütbe küşâyide eyledi tebzîr
Gâlib (K. 32/32)

Şeyh Gâlib başka bir beyitte de renkli sözlerini gül teşbihiyle, düşünceyi gül bahçesi imgesiyle somutlaştırmaktadır:

Lafz-ı rengîn olur ebyât-ı hayâl üstüne gül
Hoş gelir gülşen-i fikretde nihâl üstüne gül
Gâlib (G. 197/ 1)

Bâkî ise renkli gazelinin altın levha üzerine yazılmasını isterken, eskiden yazı sanatında altın kullanıldığına da işaret ederek beyte sıcak renklerden olan sarı rengi de dâhil etmiştir:

Tuhfe-i bezmün içün bu gazel-i rengîni
Levh-i zerrîne yazup eylesün ezber hâtem
Bâkî (K. 19/38)

Emrî, üslubunun *rengîn edâ*lı olmasını, şiirde sevgilinin yanağından bahsetmesine bağlamaktadır:

Şi'rüm ki anda vasf-ı ruh-ı dil-rübâsı var
Benzer şu yâr-ı nev-hata rengîn edâsı var
Emrî (G. 190/1)

Peki, güzel olmayan, *rengîn* bulunmayan şiirler hangi sıfatla nitelenmekteydi? Sözcüğün karşıtı Bâkî ve Nedim'in aşağıdaki beyitlerinde görülmektedir. Bâkî, şiirinin sevgilinin dudakları gibi renkli ve tatlı olduğunu, fakat anlamayanlar tarafından *sâde* bulunduğunu dile getirmektedir. Demek ki, günümüz Türkiye Türkçesinde edebî metinler değerlendirilirken olumlu anlam yüklenen *sâde* sözcüğü, Osmanlı şiirinde olumsuzluk ifade etmekteydi.

Sözüm vasf-ı leb-i la'lünle hem rengîn ü hem şîrîn
'Adûlar nükteyi fehm eylemezler sâdedür dirler
Bâkî (G. 185/3)

Osmanlı şirinin seçkin şairlerinden biri olan Nedim ise rengîn olmayan, kusurlu görülen şiiri *bî-reng ü nizâm* terkibiyle tarif etmektedir:

Ger kusûru var ise avf kıl ey kân-ı kerem
Tâzedir nazmı eger olsa da bî-reng ü nizâm
Nedîm (K. 10/40)

Yukarıdaki örneklerde şiirin *rengîn* olma özelliği bağlamında, daha çok anlamın, yani zihne hitap eden yönünün öne çıkarıldığı hissedilmektedir. Oysa şiir öncelikle ses ve ahenktir ki, bu özelliği ile kulağa hitap eder. Divan şairleri şiirin bu yönünü de rengîn sözcüğü ile tavsif etmişlerdir. Renk sözcüğünün Osmanlı Türkçesinde musiki ile ilgili anlamı yukarıda zikredilmişti. Şiirde en fazla kullanılan mazmunlardan biri olan bülbül ile kendilerini özdeşleştiren şairler güzel, latif ses anlamındaki *savt-ı rengîn, rengîn nefes, rengîn âvâze, rengîn sadâ* ile şiir söylediklerini dile getirmişlerdir. Beyitlerde bahar, gül, gülistan, gülşen gibi renkli varlıklara da yer verilerek hem tenasüp oluşturulmuş hem de renk kavramının daha güçlü biçimde algılanması sağlanmıştır:

Nev-bahârun nakşına bir savt-ı rengîn bagladı
Başladı sâz u nevâya bülbül-i destân-serâ
Bâkî (G. 8/2)

Şevk-i ruhunla iden kûyunda savt-ı rengîn
Gülşende nagme eyler bir ʻandelîb gûyâ
Edirneli Nazmî (G. 559/2)

Gül şevkine bülbül ki; ide gülşende ser-âgâz
Gûş urana gör kim nice rengîn nefesi var
Edirneli Nazmî (G. 1576/4)

Câna bek te'sîr ider her demde şol âvâze kim
Hoşca rengîn ü hazîn ü nerm olub âhestedür
Edirneli Nazmî (G. 1942/4)

Şevk-ile gülşende her dem kim ider rengîn sadâ
Bülbül-i gûyâ hemîn vasf-ı gül-i ra'nâ ider
Edirneli Nazmî (G. 2009/2)

Renk sözcüğünün çeşitli anlamlara gelmesi şairlere hüner gösterme fırsatı vermiş, tevriye yoluyla beytin derinlik kazanması, birden fazla anlam katmanı oluşması sağlanmıştır. Farsçada ve Osmanlı Türkçesinde hile anlamı olduğu bilinen sözcüğün böyle bir anlam kazanmasında renklerin bir yönüyle tanımlanamaz, tam olarak tasnif edilemez oluşlarının etkisi hissedilmektedir. Herhangi bir rengi anlatmak istediğimizde, o renkte bir varlığı göstermekten başka bir yol bulamayız. Ayrıca bir rengin sayısız tonunu ayırt etmenin güçlüğü de ortadadır. Renkler üzerinde uzun yıllar deney ve gözlemler yaparak sonuçlarını kaleme alan Alman düşünür Goethe de Türkçe'ye *Renk Öğretisi* adıyla çevrilen çalışmasında bu gerçekliğe dikkat çekmektedir: "Maddelerin gizli özelliklerini keşfedebilmek için renkleri birer kriter olarak gören kimyacı, renklerin adlandırılması ve tanımlanmasında bugüne kadar hep güçlüklerle karşı-

laşmıştır; sonunda da kimyacılar bu bağlamda, kimyasal işlemlerde renklerin güvenilir olmayan, aldatıcı nitelikler olarak değerlendirilmesi gerektiği kanaatinde birleşmişlerdir." Kimyacıların renklere karşı olumsuz yaklaşımını aktarmasına rağmen Goethe "renklere tekrar itibar kazandırabilmeyi ve oluşabilen, gelişebilen, hareket edebilen, ters yüz edilebilen bir şeyin aldatıcı değil, tersine doğanın en hoş etkilerini ortaya çıkartabilen nitelikler olabileceği inancını" uyandırmaya çalıştığını ifade etmektedir (2013, 31).

Aşağıdaki beyitlerde renk sözcüğünün ilk anlamı yanında hile anlamının da düşünüldüğü görülmektedir. Hileye uğrayan tarafın âşık tipi, hile yapan tarafın ise kırmızı renkli gül veya goncaya benzetilen sevgili ya da onun dudakları olduğu görülmektedir.

İçmek ister bülbülün kanın meger bir reng ile
Gül budağının mizâcına gire kurtara su
Fuzûlî (K. 3/13)

Yaşumı bir reng ile ol la'l hûnîn eylemiş
Reng geçmiş ana gerçi lîk rengîn eylemiş
Emrî (G.225/1)

Cezbe-i 'aşk u hevâ 'âşıka çok reng eyler
Vechi var zerd ü nizâr olsa eger kâhrübâ
Sünbülzâde Vehbî (G. 5/3)

Halk-ı cihânı nakşına eyler firîfte
Nakkâş-ı rûzgâr 'aceb rengler geçer
Bâkî (G. 134/5)

'Uşşâka nakş geçmegi bir reng virmegi
İdinmeyeydi resm nolaydı hey ol nigâr
Edirneli Nazmî (G. 2328/2)

Bazen de şairler Türkeçede renk ifade eden *al* sözcüğünün aynı zamanda hile anlamına gelmesinden yararlanarak nükte yapmışlardır:

Gönlin alup goncaveş âl ile dil-teng itdiler
Bülbül-i şürîdeye güller ʻaceb reng itdiler
Bâkî (G. 121/1)

Mâh-ı neve bir al ile reng eylemek ister
Emrî o püser kim urur engüştine hınnâ
Emrî (G. 27/5)

Renk sözcüğü çeşitli anlamlara gelen deyimlerde de geçmektedir. Behiştî'nin beytinde âşıkların kanlı gözyaşı döktüğü, çektikleri âh'ın siyah duman şeklinde yayıldığı söylenirken *renk vermek* deyimi, niteliğini, görünüşünü değiştirmek anlamında kullanılmıştır. Bir de renk sözcüğünün Fars dilinde otuz iki farklı anlamda kullanıldığı, bunlardan birinin de *kan* olduğu bilinmektedir (Mütercim Âsım Efendi 2000, 624). Şairin bu anlama da işaret ettiği anlaşılmaktadır:

Dâʼim eşk-i surhile dûd-ı siyâha hem-demüz
Rengler virmekdedür ʻuşşâka gûne gûne çarh
Behiştî (G. 74/4)

Gâlib ise aşağıdaki beyitte *levni dönmek* deyimine yer vermiştir. Kadehin mecliste dolaştırılması, sevgilinin dudaklarını görünce şaşırmasına, ne yapacağını bilmez bir hâle düşmesine bağlanarak güzel bir hüsn-i talil ile açıklanmaktadır.

Sanma devr etdirdi sâkî bâde-i nâzikterin
Levni döndü câm-ı gülgûnun görünce leblerin
Gâlib (Mf. 45)

Yek-reng olmak, hem-reng olmak deyimleri ise aynı niteliği kazanmak, aynı şekle dönüşmek anlamlarında kullanılmaktadır:

Yek-reng feyz-i sâkî ile bezm-i gülsitân
Her câm-ı bâde bir gül-i sîrâbdır bu şeb
Gâlib (G. 18/3)

Pür-hûnî-i pîrâhen-i Yûsufdan al örnek
Hem-reng-i mahabbet görün ihvân arasında
Gâlib (G. 297/3)

Kasd edip sûfî şarâb-ı câma uydurmuş meger
Rind ile gitdikçe hem-reng ü hem-âyîn olmada
Sünbülzâde Vehbî (G. 225/6)

Yukarıda renk kavramının insandaki duyulardan ilk olarak göze, daha sonra kulağa hitap edecek şekilde kullanıldığına tanıklık eden beyitler üzerinde durulmuştu. Oysa şairlerin bazı duyguları da renk sözcüğü ile niteledikleri görülmektedir. Nedîm *reng-i şâdî* tamlamasıyla mutluluk rengi diye çevirebileceğimiz bir terkip oluşturmuştur. Aşağıda *reng-i tebessüm, reng-i melâmet, reng-i nekâret, neş'e-i rengîn, hayâl-i rengîn* gibi daha çok soyut kavramlar içeren beyitlerde, göze hitap eden renkli varlıkların, okuyucunun zihninde renk kavramını pekiştirdiğini de belirtmek gerekir. Burada vurgulanması gereken başka bir husus da bu türlü soyut kavramların Osmanlı şiirinin ilk dönemlerinde değil de daha sonraki yüzyıl şairlerinde görülmesinin rastlantı olmadığıdır. Bu nitelik, şiirin geçen yüzyıllar boyunca incelerek somuttan soyuta doğru bir gelişim çizgisi arz ettiğinin delillerinden biri sayılabilir.

Nedim, hükümdarın inşa ettirdiği kasrı anlattığı beytinde, kasrın duvarlarının fidan nakışlarıyla süslendiğini söylerken bu fidanların oluşturduğu bahar tablosunu *reng-i şâdî* (mutluluk rengi) terkibiyle sunmuştur:

Onun dîvârı üzre nakş olan nâzük nihâlânın
Bahârı reng-i şâdî mîvesi sîb-i ümîd olsun
Nedîm (Kt. 20/18)

Aynı şair, Kaptan-ı derya Mustafa Paşa'nın yaptırdığı sarayı tasvir ederken çatısının dudağa benzetilen çıkıntılarının *reng-i tebessüm* ile boyandığını ifade etmektedir. Bu tasvir,

çatının hangi renkte boyandığını bildirmemesine rağmen güzel göründüğünü ifade etmede oldukça başarılıdır. Fakat şiirde genellikle kırmızı rengiyle tasvir edilen dudak benzetmesi ve kırmızının neşe ve heyecanı ifade etmede elverişli olduğu bilindiğine göre çatının bu renkte boyandığı düşünülebilir.

Boyanmış gûyiyâ reng-i tebessümden leb-i bâmı
Neşât u zevk ile dolmuş derûnu ıyd-gâh-âsâ
Nedîm (Kt. 43/18)

Gâlib de baharda saba etkisiyle goncanın açılmasını *reng-i tebessüm* tamlamasıyla izah etmektedir.

Eyle pür reng-i tebessüm gonce-i la'l-i lebin
Ey sabâ bir tâze güftâr aç bahâr-ı îşden
Gâlib (G. 265/2)

Sâkıb Dede ise aşağıdaki beyitte tasavvufî bir kavram olan ve kınanma ifade eden melâmeti *reng-i melâmet* terkibiyle somutlaştırarak siyah renkle ilişkilendirmiştir.

İtmede bûy-ı hoşı reng-i melâmet ta'biye
Hâl-i ruhsâr-ı cihândur rû-siyâh-ı mevlevî
Sâkıb Dede (K. 15/32)

Sünbülzâde Vehbî'ye göre güzel bir mazmunun şiirden anlayan kimseye vereceği zevk, kırmızı şarabın zevkinden daha üstündür. Burada şarap ve şiirin insana verdiği keyif *neş'e-i rengîn* tamlamasıyla karşılanarak neşeli olma hâli ile kırmızı renk birleştirilmiştir.

Verirken neş'e-i rengîni mazmûn
Ne hâcet ehl-i tab'a câm-ı gül-gûn
Sünbülzâde Vehbî (M. 6/16)

Vehbî başka bir beyitte ise *hayâl-i rengîn* tamlamasını, allıkla süslenmiş yüz ile ilişkili olarak kullanmıştır.

Kimse bakmaz yüzüne tâb-ı hayâl-i rengîn
Olmasa gâze-i ruhsâr-ı dil-ârâ-yı sühan
Sünbülzâde Vehbî (K.51/11)

Doğada bulunan her bir rengi ayrı bir sözcükle ifade etmek mümkün değildir. Özellikle aynı rengin tonlarını belirtmek için elimizde açık ve koyu sözcüklerinden başka hangi imkâna başvurmak gerekir? Nedîm de aşağıdaki beyitte bu güçlüğe dikkat çekmektedir:

Ey reng-i çehre ben hele farkında âcizim
Gül-penbe yâ ki sürh ya gül gül müsün nesin
Nedîm (G. 74/7)

Her beytinde sevgilinin güzellik unsurlarından birini tarif ettiği gazelden alınan beyitte Nedîm, çehrenin rengini belirtmeye çalışırken her biri kırmızı rengi ifade eden farklı sözcükler kullanmaktadır.

Nedim'in renkleri tarif etmede hassasiyet gösterdiği dikkat çekmektedir. Bazı tasvirlerde renk bildiren sözcükler kullanmadığı, bir varlığı teşbih ettiği başka bir varlığın rengiyle tanıttığı görülmektedir. Meselâ aşağıdaki beyitlerde kılıcı tasvir ederken *âteş-renk* (ateş rengi); sevgilinin bedeninin, reng-i şarâb-ı erguvan (erguvan şarabı renginde); kumaşın ise gümüş renginde olduğunu söylemektedir.

Tîğ-i âteş-renge arz etmiş dil-i mecrûhunu
Müjdeler ey can-be-kef nâr indi kurbân üstüne
Nedim (K. 3/19)

Hudâ güyâ ki cism-i nâzükün etmiş senin îcâd
Katıp bûy-ı gülü reng-i şarâb-ı erguvân üzre
Nedîm (K. 6/13)

Gümüş renginde bir dîbâ biçinmiş cedvel-i sîmîn
Velîkin hâre gibi mevci var şeffâf u nûrânî
Nedîm (K. 11/59)

Yalnızca yukarıdaki örnekler bile Nedim'in renkleri ifade etmede ne kadar farklı bir tutum benimsediğini göstermeye yeterlidir. Aşağıdaki beyitte ise teşhis ettiği çemeni fıstıkî renkte, serviyi ise neftî renkte tasvir ederek başka şairlerde görülmeyen kullanımlara imza atmıştır:

Biçinmiş bağlar ıydıyye cümle fıstıkî atlas
Sarınmış başa neftî şâlını serv-i hırâmânı
Nedîm (K. 11/58)

Renk isimlerinin sınırlı olmasıyla ilgili bir problem de birbirine yakın iki rengin aynı sözcükle ifade edilmesi şelinde ortaya çıkmaktadır ki, bu özellik aslında birçok kültürde görülmektedir. Meselâ mavi ve siyah renkler Yunancada *kuanos,* Latincede *caeruleus*; yeşil ve siyah renkler Latincede *viridis* sözcüğü ile karşılanmaktaydı (Pastoureau 2016, 33). Osmanlı şiirinde de mavi ile yeşil renk isimlerinin birbiri yerine kullanıldığı görülmektedir. Muvakkit-zâde Pertev'in aşağıdaki beytinde bahsedilen göz rengi tam olarak anlaşılmamaktadır.

Söz bir itdükde iki çeşmân-ı gûyâ-yı kebûd
Birbiriyle san iki tûtî-i ahdar söyleşür
Muvakkit-zâde Pertev (G.102/2)

Birinci mısrada mavi (kebûd) olduğu söylenen gözler, ikinci mısrada *tûtî-i ahdar*a teşbih edilmiştir. Oysa yeşil anlamına gelen Arapça kökenli *ahdar* sözcüğünün mavi rengi hatta siyahı ifade etmede kullanıldığı da bilinmektedir. Öyleyse beyitte papağana teşbih edilen gözlerin hangi renkte olduğuna karar vermek okuyucunun muhayyilesine kalmaktadır. Çünkü metinde rengin kendisi yoktur, yalnızca ismi vardır.

Benzer bir karışıklık da sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan hat için söz konusudur. Aşağıdaki beyitlerde sev-

gilinin yüzündeki ayva tüylerinin siyah, yeşil, lacivert hatta *nârenc* renginde (turuncu) tasvir edildiği görülmektedir.

Gelme ey hatt-ı siyeh laʿliyle ben hoş-hâl iken
Nâ-mülâyimdür bilürsin meclis-i meyde kitâb
Yahyâ (G.21/3)

Hat-ı sebzün hayâlidür gönülde gözde ey dil-ber
Hızırdur gûyiyâ ol kim kurıda yaşda hâzırdur
Revânî (G.124/2)

Yâkût yazamazdı hatun misli bir misâl
La'l üzre lâciverd-ile hat yazsa fi'l-mesel
Edirneli Nazmî (G. 4218/2)

Lebin üstünde hat gûyâ ki bir nârenc-i zîbâdır
Hat-ı Yâkût ile ser-çeşme-i hayvâna yazmışlar
Es'âd (Onay 1992, 199)

Aynı varlığın farklı renklerde tasvir edilmesi şeklinde karşımıza çıkan ve çelişki gibi görülebilecek bu farklılık divan şiiri estetiğinin bir imkânı olarak düşünülmelidir. Herşeyden önce divan şiiri, modern dönemde ortaya çıkan gerçekçilik gibi bir kriterle değerlendirilmemelidir. Osmanlı şairlerinin gerçek hayatı olduğu gibi yansıtmak gibi bir sanat kaygısından azade olduğu bilinmektedir. Özellikle çok kullanılan mazmunlar, asırlar boyunca farklı şairlerin dilinde olabildiğince soyut bir niteliğe bürünmüştür. Gazellerde tasvir edilen sevgili tipini, muhayyilemizde ete kemiğe büründürüp canlandırmaya çalıştığımızda, pek de güzel görünen bir görüntü çıkmayacağı açıktır. Çoğu zaman sevgili tipinin cinsiyeti bile belirsizken, insan suretinde hayal etmenin imkânsızlığı ortadadır. Öyleyse birçok unsur gibi ayva tüylerinin de hangi renkte tasvir edileceğini, şairin beyitte oluşturduğu imge tayin etmektedir. Yani yukarıdaki örneklerde Yahyâ'nın

beytinde kitap imgesi siyah rengi, Revânî'de Hızır imgesi yeşil rengi, Nazmî ve Es'ad'ın beyitlerinde hat (yazı sanatı) imgesi lacivert ve turuncu renklerin beyte girmesini sağlamıştır. Şüphesiz divan şairleri de insan yüzündeki tüylerin bu renklerde hayal edilemeyeceğini düşünmüşlerdir.

Osmanlı şiirinde renklerin kullanımı ile ilgili olarak Fars etkisi ve yabancı dilden çeviri bağlamında Şeyh Gâlib'de rastladığımız bir hususa değinmek de yararlı olacaktır. Sebk-i Hindî etkisinde şiirler söylediği bilinen Gâlib'de geçen *siyâh-rûz* birleşik sözcüğünün tam çevirisi *kara gün* olabilir. Fakat şair, *siyâh-rûz* sözcüğünü Fars şiirindeki anlamıyla yani bedbahtlık, çaresizlik ifade etmek üzere sıfat görevinde kullanmıştır. Aşağıdaki beyitte sözcük, karanlıklar içindeki Mecnûn'un durumunu ifade etmektedir.

Şeb-i târ ü ser-i zülf ü gam-ı sevdâ Gâlib
Hâl-i Mecnûn-ı siyeh-rûzı çok andım bu gece
Şeyh Gâlib (G.284/5)

Oysa hatırlanmak istenmeyen kötü bir günü ifade etmek için şairin *siyeh gün* sözünü tercih ettiği görülmektedir. Aşağıda sevgilinin âşığına eziyet ettiği günden bahsedilmektedir:

Hey siyeh gün kim bana kahr u celâl eylerdi yâr
Çeşm-i mestim zehr nûş-ı infiâl eylerdi yâr
Gâlib (G.86/1)

Yukarıdaki iki beyit vesilesiyle aynı anlamı ifade etmesi beklenen *siyeh-rûz* ve *siyeh gün* örnekleri, sözcüklerin anlamlarını kullanımlarının belirlediğine tanıklık etmektedir. Bu vesileyle Fars etkisiyle yabancı kalıpların şiir diline sirayet etmiş olmasına rağmen, yerli ve millî söyleyişin devam ettiği de görülmektedir.

SİYAH

Eski Türk kültüründe siyah renge olumsuz bir anlam yüklenmemişti. Aksine siyah ve beyaz renkli unsurların birbirini tamamladığı kabul ediliyordu. IX. yüzyıla ait bir Budizm metninde bu açıkça ifade edilmektedir: "Bu kâinatta, üstteki gök parlaktır, altta yağız yer karanlıktır. Güneş tanrısı parlaktır, ay tanrısı karanlıktır. Ateş parlaktır, su karanlıktır. Er parlaktır, dişi karanlıktır. Bu yerli-göklü, dişili-erkekli (ilkeler) kavuşursa, bütün anlı cansız, iki türlü varlık doğar, belirir… Güneş ve ay karışıp, kavuşarak yol almaktadır. Bundan ötürü yazlı-kışlı dört mevsim olur." (Esin 2001, 23) Buna karşılık "Zerdüşt ve Mani dinlerinde, ışık iyilik simgesi, karanlık ise kötülük simgesiydi. Çinliler ve Türkler ise bu iki ilkeye ahlaki bir anlam vermiyordu." (Esin 2001, 22) Öyleyse Türkler başka kültürlerin etkisiyle bu renge olumsuz anlam yüklemiş olmalıdır.

Siyah, renkbilimciler tarafından gizlilik, gizem ve bilinmezlikle ilişkilendirilmiş; dünyadan gizlenmiş, içimizdeki bastırılmış şeyleri temsil ettiği değerlendirilmiştir (Bozdemir 2014, 107). Doğu mitolojisinde âb-ı hayâtın zulumât ülkesinde olması da bu açıklamaya uygun düşmektedir. Zira zulümât karanlık demektir. Varlığına inanılan fakat ele geçirilemeyen ölümsüzlük suyunun siyah renkle özdeşleşen karanlıkta tahayyül edilmesi doğaldır.

Klasik Türk şiirinde siyah, daha çok olumsuz çağrışımlarla yer almaktadır. Bilindiği gibi sevgiliye ait saç, göz, kaş ve ben gibi güzellik unsurları siyah renktedir. Âşık rolündeki şairler, sevgiliye ait bu unsurlardan bahsederken daha çok olumsuz özelliklerini vurgulamışlardır. Bu türlü kullanımların Fars şiirinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Ancak tasavvuf etkisiyle şiir söyleyen şairlerin siyah bahar, siyah nur gibi kavramlarla renge olumlu anlam yükledikleri görülmektedir.

Saç

Osmanlı şiirinde sevgilinin en fazla bahsedilen güzellik unsurlarından biri olan saçları, pek az istisna dışında siyah renkli olarak klişeleşmiştir. Olumsuzluk çağrıştıran siyah rengi ve âşığın görmek istediği sevgilinin yüzünü örtmesinden dolayı kâfir olarak nitelenir. Bu özelliği ile tasavvufî metinlerde kesreti temsil eden unsurlardan biri sayılmaktadır. Aşağıda Emrî ve Nedîm'in beyitlerde hat, kaş ve göz gibi yine siyah renkli unsurlarla birlikte din bağlamında ele alınmıştır:

Zülf-i kâfir hat-ı ruhsâruna dînüm dir imiş
Küfri ezber okur imiş yine ol dîni kara

Emrî (G.19/4)

Çeşm ü ebrûya kafâdârsın ey zülf-i siyâh
Sen de kâfirsin o kâfirlere imdâdın içün

Nedîm (G.92/3)

Saçın kara perde gibi yüzü örtmesi, bahtın da kararmasına sebep olmaktadır. Çünkü âşığın amacı perdenin ardında *devlet* olarak nitelenen yüze kavuşmaktır.

Bana devlet yüzin göstermeyen baht-ı siyâhumdur
Kara zülfün ki çekmiş perde ol ruhsâr-ı nîkûya

Bâkî (G.458/2)

Avnî, aynı teşbihi, yakından bildiği saray teşrifatı bağlamında dile getirmektedir. Güzellik sultanına ulaşmakta engel teşkil eden göz, cellât; kaş, kapıcı; saç ise perde görevindedir:

Sultân-ı hüsn yüzün ü hâcibdürür kaşun
Cellâd çeşm ü zülf-i siyeh perde-dâr-ı hüsn

Avnî (G.57/5)

Klasik şiirde âşık-sevgili ilişkisinde saç unsurunun benzetilenlerinden biri de tuzaktır. Saç tuzağa benzetildiğinde,

Yahyâ'nın beytinde olduğu gibi âşığın gönlü de kuşa benzetilmektedir. Beyitteki *ağ* sözcüğünün beyaz renk anlamı da hatırlatılarak siyah-beyaz tezatıyla ikinci bir anlam katmanı oluşturulması dikkat çekicidir:

Degme bir ağ ile olmaya gönül mürgi şikâr
Anı sayda kara zülfün gibi bir dâm olmaz
Yahyâ (G.137/2)

Zülüf unsurunun belirgin özelliklerinden biri de kıvrımlı olmasıdır. Şekliyle birlikte siyah rengi de Bâkî'de olduğu gibi duman benzetmesine elverişli görülmüştür. Beyitte buhurdan tasvir edilerek sevgilinin saçlarının güzel kokusu dile getirilmektedir.

Ruhun âteş hat u hâlün bahûr-ı misk ü 'anberdür
Ham-ı zülf-i siyâhun halka halka dûd-ı micmerdür
Bâkî (G.50/1)

Misk de siyah rengi ile birlikte güzel kokması özelliğinden dolayı saçın benzetileni durumundadır:

Perîşân zülfüni gören meger kim miske benzetmiş
Yüzi kara olup kaçdı Hatâya ol hatâsından
Avnî (G.64/5)

Duman teşbihinin genelleşmiş olmasına rağmen kıvrımlı siyah zülüflerin gözlüğe benzetildiği pek az görülmüştür:

Halka-i zülfi hayâli gözümüzden gitmez
Gûyiyâ çeşm-i 'alîl üzre siyeh çenberdür
Bâkî (G.108/4)

Hat

Klasik şiirde sevgilinin yüzündeki tüyler de güzellik unsurlarından biri olarak çeşitli tasvirlere konu olmuştur. Yazı anlamına da gelen *hat* sözcüğü ile ifade edilen bu unsur çeşitli özellikleriyle şairlere ilham kaynağı olmuştur.

Hattın kullanım alanı öylesine çeşitlilik kazanmıştır ki, Hızır sözcüğü ile ilgili olarak yeşil renkte de tasvir edilmiştir. Ancak bu başlık altında siyah rengiyle hangi benzetmelere konu olduğu incelenecektir. Bu bağlamda en fazla yazı ile ilişkili olarak ele alınmıştır. Aşağıda Nedim'in beytinde sevgilinin ayva tüyleri altındaki yanağı, kitap sayfaları arasında saklanmış gül yaprağına teşbih edilmiştir. Beyit vesilesiyle kitap sayfaları arasında çiçek saklama âdetinin Osmanlılarda da yaşadığını görmekteyiz.

Gören izârını hatt-ı siyâh-tâb içre
Nühüfte berk-i gül-i ter sanır kitâb içre
Nedîm (G.135/1)

Yahyâ'nın beytinde de ayva tüyleri, kitap ve yazıyı çağrıştırmaktadır. Âşık, sevgilinin kırmızı dudaklarına ulaşmak isterken dudakların etrafını saran siyah ayva tüyleri buna engel teşkil etmektedir. Şair bu çelişkili durumu şarap meclisine uygun düşmeyen kitap fikriyle açıklamaktadır. Ayrıca tasavvufun sembolik lügatinde dudakların vahdeti, ayva tüylerinin kesreti temsil ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla şiirde hatt daha çok bu olumsuz çağrışımla kullanılmıştır. Siyah rengi de bu olumsuzluğu pekiştiren bir unsur olarak düşünebiliriz:

Gelme ey hatt-ı siyeh la'liyle ben hoş-hâl iken
Nâ-mülâyimdür bilürsin meclis-i meyde kitâb
Yahyâ (G.21/3)

Sevgilinin dudağı gibi yanağı da vahdeti temsil etmektedir. Yahyâ'nın aşağıdaki beytinde de gönlün varmak istediği yanak üzerini kaplayan, dolayısıyla kesreti temsil eden ayva tüyleri anlatılmaktadır:

Rûyında karâr itmege yüz tutmuş idi dil
Ardınca imiş hatt-ı siyehkârı ne bilsün
Yahyâ (G.260/2)

Yahyâ'nın başka bir beytinde ise yüzü kaplayan tüyler renk ilişkisiden dolayı Arap askeri olarak tasvir edilmiş, siyah ve beyaz karşıtlığı işlenmiştir:

Ruhsârun üzre hatt-ı siyeh itmesün hücûm
Maglûb olur mı bir ʻaraba pâdişâh-ı Rûm

Yahyâ (G.250/1)

Benzer bir hayal Âhî'nin beytinde de işlenmektedir. Sevgilinin ayva tüylerinin âşığın gözyaşlarına yansıması, Şâm askerlerinin Rum ülkesini işgal etmek üzere Ceyhan nehrini geçtiği şeklinde yorumlanmıştır:

Hatt-ı siyâhı ʻaksini eşkümde dir gören
San kim geçer Ceyhân[2] suyını Şâm leşkeri

Âhî (G.121/4)

Emrî'nin beytinde ise siyah renk ölümü hatırlatan bir simge olarak kullanılmaktadır:

Gam-ı hattun ecel fikri gibi bir kara kaygudur
Anunçün bu dil-i sevdâ-zede ölümlü sayrudur

Emrî (Kt.162/1)

Ben

Siyah renginden dolayı çeşitli hayal ve teşbihlerle anılan sevgiliye ait güzellik unsurlarından biri de bendir. Emrî, siyah ayva tüyleri üzerindeki beni karanlık gecede tanınmamak için siyah giyinen hırsıza teşbih etmiştir.

Hatında hâli gice ugrusıdur anun içün
Libâsını karanu gicede siyâh itmiş

Emrî (G.239/4)

Şairler ben'i anlatırken rengiyle birlikte şekil benzerliğinin de etkisiyle göz ile ilişkili olarak kullanmışlardır. Âşık Çelebi kendi gözünün, siyah rengini sevgilinin beninden al-

2 "Ceyhân" sözcüğü alıntılanan metinde "cihân" şeklindedir.

dığını güzel bir hüsn-i ta'lille anarak "Üzüm üzüme baka baka kararır." atasözüne gönderme yapmaktadır:

Göz merdümi benünden alur renk iki gözüm
Meşhûrdur üzüme göre kararur üzüm
Âşık Çelebi (G.45/1)

Yahyâ'nın beyitlerinde sevgilinin beni, göz ve süveydâ denilen kalpteki siyah nokta ile ilişkili olarak geçmektedir. Aynı şair ikinci beyitte gönül, kalpteki süveyda yuvasına, ben tanesini taşıyan bir karıncaya benzetilerek orijinal bir söyleyişe ulaşmıştır:

Hâl-i ruhını gözler zülf-i siyâhın özler
Yahyâ sevâd-i çeşm ü kalbümdeki süveydâ
Yahyâ (G.3/5)

Gizleyüp dâne-i hâl-i ruhınun sevdâsın
Mûr-ı bî-çâre-i dil künc-i süveydâya çeker
Yahyâ (G.74/3)

Divan şiirinde siyah renkli unsurların Hintli, Afrikalı siyah tenli insan imgesiyle anılması da yaygındır. Vehbî'nin muhayyilesinde ben, Habeş ülkesinin padişahı olarak yer almaktadır:

Habeş iklîminin hâl-i siyâhın pâdişâhıdır
Mu'anber kâkülün Fas mülketinde tûg-ı şâhîdir
Vehbî (G.80/1)

Kaş

Sevgilinin kaşları da zülf, göz, hat unsurları gibi siyah renkte ve âşığına acı çektiren güzellik unsurlarındandır. Görünüş itibariyle en fazla kılıca, yılana, tâka, râ ve nûn harflerine benzetilmiştir.

İki dil-teşne siyâh ef'îdür âb içmek içün
Göz bınarına inüpdür karadan kaş degül
Emrî (Kt.298/2)

Siyâh kaşları mı yohsa Kahramân-ı cemâl
İki kılıç kuşanup adın ebrûvan mı kodı
Nedîm (G.148/4)

Yazamaz ebrûlarun râsına benzer bir hilâl
Mâh-ı tâbân bunca yıllardur misâlin karalar
Bâkî (G.59/2)

Zülfi ile kaşları tâkında cân asılmağa
Dûd-ı dilden kara ibrîşim kemendüm var benüm
Âhî (G.66/3)

Farsçadaki ebrû ve ebr sözcüklerinin benzeşmesi şairler için söz oyunu yapma fırsatı vermiştir.

Kûh-ı endûh-ı ʻınâdur görinen baş degül
Ebr-i bârân-ı belâdur karadan kaş degül
Âşık Çelebi (G.36/1)

Göz

Klasik Türk şiirinde siyah rengiyle yer alan göz unsuru daha çok cellât teşbihiyle âşığın kanını dökmesi ve câdû olması hasebiyle büyüleyici özellikleriyle anılmaktadır. Siyâh renk de olumsuz çağrışımıyla bu teşbihlere uygun düşmektedir. Şeyh Gâlib, sevgilinin gözlerinden baktığı fal sonucunda nasibine vahşet çıktığını ifade etmektedir:

Tefe''ül eyledim ol âfetin çeşm-i siyâhından
Sevâd-ı harf-i vahşet geldi dîvân-ı nigâhından
Gâlib (G.237/1)

Bâkî'nin imgelemide sevgilinin kara gözleri, avcı bir kuş olan şahine teşbih edilmiştir. Dolayısıyla şair kendisini yırtıcı şahinin avı olarak sunmaktadır:

Şâhîn eline düşmişe döndi tezerv-i dil
İndi süzildi üstine iki kara gözün
Bâkî (G.260/4)

Mürg-i cânı şöyle benzer itmek isterler şikâr
Ol kara gözler süzildi iki şahinler gibi
Bâkî (G.499/3)

Nedîm, siyah gözlerin fitne kaynağı olduğunu ifade etmektedir:

O fitne kim onu Hârût uyardı Bâbilde
Siyâh gözlerinin hâb-ı ârâmîdesidir
Nedîm (G.27/3)

Gözün olumlu çağrışımlarla anıldığı beyitler de az değildir. Meselâ Yahyâ'nın beytinde sevgilinin siyah gözlerinden saçılan nur, onun güzelliğinin belirtisi olarak değerlendirilmiştir:

Cemâl-i bâ-kemâlündür sevâd-ı çeşmünün nûrı
Süveydâ-yı dili 'aşk ehlinün sevdâ-yı hâlündür
Yahyâ (G.82/2)

Yukarıda sevgilinin gözlerini vahşetle anan Gâlib, başka bir beyitte sarhoş edici, neşe kaynağı olabilen bir özellikte anmaktadır:

Mey süzer çeşm-i siyâhın bâde-hâr oldukça ben
Mest-i nâz olur nigâhın neş'e-dâr oldukça ben
Gâlib (G.241/1)

Yazı, Kalem

Kamış kalem aslında sarı renktedir ancak mürekkebe batırılan ucu mürekkebin rengini alır. Dolayısıyla Nedîm'in beyitlerinde siyah ayaklı denilerek teşhis edilmiştir. Aşağıdaki iki beyitte dikkat çeken bir özellik de kaleme atfedilen *pey-rev* olma niteliğidir. Sözcük, arkası sıra giden, uyan ve birini takip eden anlamındadır. Burada hat sanatında bir güzel yazı örneği taklit edilerek alıştırma yapmak anlamındaki *meşk* sözcüğü akla gelmektedir. Eskiden mekteplerde hoca, örnek olmak üzere harfleri veya bir cüm-

leyi kâğıda yazar, öğrenciler bu yazıyı taklit ederek kırk elli satır yazarlarmış. Hocanın yazdığı numuneye meşk, öğrencinin alıştırmasına karalama denir (Onay 1992, 243). Nedim de beyitlerinde bu duruma işaret etmektedir:

Nedîmâ hâme-i mahdûma pey-revlik midir bilmem
Siyeh-zânû-yı kilkin kasdı bu reftâr-ı dil-cûdan
Nedîm (G.109/5)

Mîr-i zî-şâna Nedîmâ meger olmuş pey-rev
Ki siyeh-zânû-yı kilk oldu şitâb-âlûde
Nedîm (G.120/5)

Bâkî ise, meşk uygulamasını dilimizde bugün de yaşayan *karalama* sözcüğü ile ifade etmektedir:

Yazamaz ebrûlarun râsına benzer bir hilâl
Mâh-ı tâbân bunca yıllardur misâlin karalar
Bâkî (G.59/2)

Devât ya da divit ise ucunda mürekkep hokkası bulunan kalemliktir. Aşağıdaki beyitlerde siyah mürekkeple dolu hokka tasvir edilmektedir. Emrî, diviti başı kesilip içi kara kan ile doldurulmuş bir kimse olarak tasvir etmektedir. Âhî ise gözlerini divite teşbih etmektedir.

Deldiler başını toldurdılar için kara kan
Hâmesinün dilin agzına alur diyü devât
Emrî (G.59/4)

Yazardum hattunun vasfın devât-ı çeşm-i Âhîden
Velî bu kan olacağun içi igen kara sudur
Âhî (G.16/5)

Gece

Divan şiirinde gece, olumsuz çağrışımlarla anılmaktadır. Sevgilinin yüzünün görünmemesi, kötü kader, mutsuzluk gibi durumlar karanlık gece imgesiyle açıklanmaktadır.

Sevgilinin yüzünü göstermesi ise aydınlıktır. Divan şiirinde gece imgesinin işlendiği beyitlerde genellikle gündüz ve aydınlık düşüncesine de yer verildiği dikkat çekmektedir. Tezat oluşturan ve söz sanatı kabul edilen bu durum, şairlerin yalnızca sanat yapma kaygısıyla yöneldikleri bir tercih midir? Bu yaygın tercih, belki de İslâm öncesi Türk toplumlarında mevcut olan karanlık ve aydınlığın birbirini tamamladığı şeklindeki inanışın yüzyıllar içinde biçim değiştirmiş bir devamı sayılabilir. Aşağıdaki beyitlerde gece, zülüf ve ayvatüyleri ile ilişkilendirilmiştir:

Götürüp burka`-i zülfün yüzden
Karanu giceyi meh-tâb eyle
Yahyâ (G.377/3)

Safâ-yı rûz-ı ruhun mahv ider hat-ı şeb-reng
Karanu gice ulaşur nehârun ardınca

Yahyâ (G.370/4)

Çü zülfi halkalarından görine ruhsârı
Şeb-i siyâhda gûyâ olur ‘âyân Ülker
Bâkî (G.150/3)

Kara Gün

Türkçedeki *kara gün* deyimi kötü bir olayın vuku bulduğu günü ifade etmektedir. Fakat Farsçada *siyâh-rûz* şeklinde kullanılan sözcük bedbahtlık, çaresizlik ifade etmek üzere, çoğunlukla insan için kullanılan sıfat görevindedir (Enverî 1381, 4352). Aşağıda Mecnûn'un bir vasfı olarak kullanılan sözcüğün bu anlamı çok belirgindir:

Şeb-i târ ü ser-i zülf ü gam-ı sevdâ Gâlib
Hâl-i Mecnûn-ı siyeh-rûzı çok andım bu gece
Şeyh Gâlib (G.284/5)

Gâlib, aşağıdaki beyitlerde âşıkları ve kendi durumunu ifade etmek üzere *siyeh-rûz* sıfatını kullanmıştır.

Siyeh-rûzân-ı aşkın rütbe-i ikbâli âlîdir
Anunçün eylemişdir ta ser-i dildârı câ perçem
Gâlib (G.222/4)

Gam-ı hatınla siyeh-rûz ü zindedâr-ı şebim
Sen artık eylediğim âh u zârı benden sor
Gâlib (G.82/4)

Oysa aşağıdaki beyitte bu sözün çevirisi sayılabilecek olan *siyeh gün* sözü herhangi bir kimseyi değil sevgilinin âşığına acı çektirdiği *gün*ü ifade etmek için, yani günümüz Türkçesinde de mavcut olan anlamıyla kullanılmıştır. Yani şair *siyâh-rûz* sözcüğü ile Farsçadaki anlamı ifade etmekte, *siyeh gün* sözünü Türkçedeki anlamıyla kullanmaktadır. Bu örnek bir yandan Fars şiiri etkisi hissedilen Gâlib'in şiirinde, bir yandan da Türkçe düşünce ve yerli söyleyişin devam ettiğine tanıklık etmektedir:

Hey siyeh gün kim bana kahr u celâl eylerdi yâr
Çeşm-i mestim zehr nûş-ı infiâl eylerdi yâr
Gâlib (G.86/1)

Âh Dumanı

Klasik Türk şiirinde tasvir edilen âşık tipinin bir özelliği de sürekli âh çekmesi ve bu âhın siyah duman olarak göğe yükselmesidir. Bu hayal çeşitli benzetmelerle süslenerek anlatılmıştır. Bazen Bâkî'nin aşağıdaki beytinde olduğu gibi sade bir şekilde ifade edilmiştir:

Her nefes dûd-ı âha mensûbuz
Ya'nî dûd-ı siyâha mensûbuz
Bâkî (G.197/1)

Yukarıdaki sade ve doğrudan anlatım yerine aynı şairin bir başka beytinde teşbihlerle süslü bir hayal mevcuttur. Âh (آه) sözcüğünün Arap harfleri ile yazımı şekil olarak kalem ve hokkaya teşbih edilmiştir. Elif harfinin kalem, he harfinin hokka olarak düşünüldüğü beyitte mürekkep ise âşığın

âhını temsil eden elif harfinin üzerindeki keşîdedir. Renk ve görünüş bakımından duman imgesine uygun düşen bu teşbih, Şeyhülsilâm Yahyâ'nın beytinde de dile getirilmektedir:

Harf-i gama devât u kalem şekl-i âhdur
Ana mürekkeb âhda dûd-ı siyâhdur
Bâkî (G.61/1)

Evrâk-ı sipihri karala her gice Yahyâ
Âh-ı dil-i sevdâ-zedeyi kilk ü devât it
Yahyâ (G.24/5)

Avnî ise ilgi görmediği sevgiliden yakınırken âh dumanının bütün âlemi doldurduğunu söylemektedir. Bunu yaparken seçtiği sevgi ve güneş anlamlarına gelen mihr sözcüğü ile birlikte ayı da zikrederek gökyüzü imgesini canlandırmaktadır:

Dolsa ʻâlem tan degül dûd-ı siyâhumdan benüm
Mihr görmen zerrece gün yüzlü mâhumdan benüm
Avnî (G.51/1)

Farklı benzetmelere başvurmayı seven Emrî, sevgilinin dudaklarını daldaki şeftali, âhının dumanını ise dalı eğmede kullanılan çengel olarak hayal etmiştir:

Lebi şeftâlûların dirmege istersen eger
Çengel-i dûd-ı siyâhunla saçı dalını eg
Emrî (G.293/4)

Elbise

Günümüzde de birçok toplumda siyah renk matem göstergesi sayılmaktadır. Osmanlı şiirinde de siyah giysi matem ifade etmektedir. Bâkî, Kanûnî için yazdığı mersiyede, teşhis ettiği gökyüzüne hitap ederken mavi elbiselerini çıkarıp matem rengi olan siyaha bürünmesini istemektedir. Beyitte siyah rengin olumsuz çağrışımları karşısında mavi renge sevinç ve mutluluk anlamı yüklendiği dikkat ekmektedir:

Kılsun kebûd câmelerin âsmân siyâh
Geysün libâs-ı mâtem-i Şâhı bütün cihân
Bâkî (Mt.1/3)

Avnî ise sevgilinin siyah zülfü yüzünden öldüğünde yas tutacak gönül ehli kimselerin siyahlar giyinmesini istemektedir. Yahyâ ve Âhî'nin beytinde de yas tutan kimsenin siyah giyimli olduğuna işaret edilmektedir:

Cân viricek âkibet sevdâ-yı zülfünden senün
Ehl-i diller karalar geysün dutup mâtem bana
Avnî (G.2/4)

Şehîd-i aşkun içün kara başlıdur zülfün
Turur müdâm anunçün libâs-ı mâtemde
Yahyâ (G.368/4)

Matla'-ı subh-ı safâdur sana ol surh-kabâ
Zulmet-i şâm-ı belâdur bu kara şâl bana
Âhî (G.10/3)

Osmanlı kültüründe siyah renkli elbiselerin olumlu anlamlar ifade ettiği de görülmektedir. Mevlevî kültüründe siyah elbisenin önemli bir yeri olduğu Sâkıb Dede'nin beytinden anlaşılmaktadır:

Keştî-i tûfân-ı 'ışka nâ-hudâdur kendüsi
Cûş-ı sevdâ-yı bahârândur siyâh-ı mevlevî
Sâkıb Dede (K.15/14)

Hamdî'nin beyitlerinde de siyah renk, sûfî kıyafeti olarak sunulmaktadır.

Sûfiye Hamdî yaraşurdı siyeh-pûş olmak
Kahr ile nefsin idinseydi gulâm-ı Hindû
Hamdî (G.128/5)

Merdüm odur ki oldı siyeh-pûş göz gibi
Nûr u sürûr-ı çeşm ü dil-i Mustafâyiçün
Hamdî (G.110/2)

Vehbî'nin bir beytinde ise alaycı bir dille söylenmiş olmasında rağmen, beyaz elbise üzerindeki siyah sarığın takva kıyafeti olduğu söylenmiştir:

Siyeh destâr sarmış ak 'abâ giymiş yine zâhid
Bu esbâb-ı riyâyı şekl-i takvâya yakışdırmış
Vehbî (G.123/5)

Siyah elbise muhtemelen Hıristiyan din adamlarının siyah giymeleri dolayısıyla gayrimüslim kıyafeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Fars dilinde *siyâh-pûş* sözcüğünün yas tutan kimse manasının yanında keşiş manası da mevcuttur (Enverî 1381, 4350). Aşağıdaki örnek beyitlerde üç farklı muhit ve dönemin şairlerinin imgeleminde yer bulduğuna göre, rengin gayrimüslimlerle özdeş sayılması yaygın bir algı biçimidir:

Karalar geymiş meh-i tâbân gibi ol serv-i nâz
Mülk-i Efrengün meger kim hüsn içinde şâhıdur
Avnî (G.14/2)

Zülfeynün arasında görüp yüzüni sandum
Bir sîm büte secde kılur iki siyeh-pûş
Hamdî (G.71/3)

Giyip kuzgun siyâhı câmeler râhib gibi sanmış
Teşebbüs edecek esbâbdır esvâb-ı füccârı
Vehbî (K.8/30)

Bütün bu örnekler, siyah kıyafetin tek bir simgesel anlam taşımadığını, farklı muhit ve bağlamlarda siyah kıyafete değişik anlamlar yüklendiğini göstermektedir.

Samur Kürk

Osmanlı devletinin son dönemlerinde samur kürk yaygın olarak kullanılmaktaydı. Samur kürk kışın soğuktan korunmak için elverişli bir giyecek olmanın ötesinde zenginliğin de bir göstergesi sayılmaktaydı. Sarı ve siyah çeşitleri

olan kürkün siyah olanı daha kıymetlidir. Serâser denilen ipek kumaşla kaplı çeşidi ise en değerlisidir (Koçu 1969, 202). Şiirde siyah rengi dolayısıyla çeşitli benzetmelerle anılan samur kürk, Nedim'in beyitlerinde sevgilinin kırmızı yanağı üzerindeki ayva tüyleri ve zülüfleri ile ilişkili olarak anılmıştır:

Gelmiş hat-ı siyah ruhuna âh ey gönül
Semmûr hoş yakışmış o gül-penbe atlasa
Nedîm (G.12/2)

Nigehin vakt ola zülf ü hat arasında Nedîm
Bürünüp şâl-ı siyâha yata semmûr üzre
Nedîm (G.116/6)

Gerden-i sâfı beyâz öyle ki kâfûr gibi
Çeşm ü ebrûsu siyâh öyle ki semmûr gibi
Nedîm (G.150/1)

Şeyh Gâlib'in şiirinde ise gece tasvirlerinde karşımıza çıkmaktadır. Sevgilinin beyaz vücudunun samur kürk içindeki görünümü ile mehtaplı gecelerde gökyüzünde ayın görünümü arasında ilişki kurulmuştur:

Vakt-i siyeh bahârda mehtâb olur şebîh
Semmûr içinde gerden-i sâfın safâsına
Gâlib (Kt.30)

Gördüm o mâhı ferve-i semmûr ile bu şeb
Kim gerden-i sefîdi siyeh nûr kaplamış
Gâlib (G.133/5)

Toprak

Türkçede toprak sözcüğünün akla ilk gelen özelliklerinden biri *kara* olmasıdır. Dünyanın sularla kaplı olmayan kısmının renk adı olan bu sözcükle ifade edilmesi dikkat çekicidir. Dilimizde klişe haline gelmiş olan *kara toprak* tamlaması ölümü çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla şairlerin

dilinde ya âşığın ya da düşmanların ölümü ile ilgili olarak yer bulmaktadır. Nedim'in aşağıdaki beyitlerinde siyahla birlikte kırmızı rengin de yer alması dikkat çekicidir.

Çeküp tîğ-ı cihâdı hamdülillah kıldı efkende
Adûnun tenlerin hâk-i siyâha serlerin kana
Nedîm (K.16/27)

Hücûm-ı satvetinden şimdi hem-çün lâlezâr etdi
Acem iklîminin hâk-i siyâhın kanlı peykanlar
Nedîm (Kt.4/5)

Fatih Sultan Mehmet ise Osmanlının Karamanlılarla çatışmasına gönderme yaparak kara ve karmak sözcükleri ile nükte yapmaktadır:

Bizümle saltanat lâfın idermiş ol Karamânî
Hudâ fursat virürse ger kara yire karam anı
Avnî (Mfr.79)

Kara toprak deyimi ölümden başka değersizlik de çağrıştırmaktadır. Bu çağrışım, bazı şairlerin hayalinde, aslında toz olan ve Isfahan'dan getirilen sürme imgesiyle birleşmiştir. Emrî'nin beytinde değersiz olan Isfahan toprağı sevgilinin sürmesi olduğu için değer kazanmıştır:

Sıfâhân hâk-i pây-ı tûtiyâ-yı dilber olmışdur
Kara topraklıkdan şimdi çıkmış gevher olmışdur
Emrî (G.166/1)

Nedim, sevgilinin gözlerine hasret çekerek ölüp kara toprağa karışırsa kaderin onu sürmeye dönüştüreceğinden, böylelikle sevgilinin gözüne ulaşabileceğinden ümitli olduğunu söylemektedir.

Hasret-i çeşminle ben hâk-i siyâh olsam dahı
Baht âhir sürme-i çeşm-i gazâl eyler beni
Nedîm (G.147/8)

Zâtî'nin aşağıdaki beytinde sevgilinin yolu *miskî kumaş*a teşbih edilmektedir. Miskin siyah renkte olduğu bilindiğine göre bu kumaşın da siyah olduğu tahmin edilmektedir. Üzerindeki *ülker* ise, "koyu renk zemin üzerinde açık renkli küçük kümecikler şeklindeki desen" olarak düşünülmüştür (Serdaroğlu 2006, 86).

Ey bâd bozma iti izin râh-ı yârdan
Miskî kumaşdur ko anı ülkeri ile
Zâtî

Taş

Divan şiirinde siyah rengiyle anılan unsurlardan biri de taştır. Taş bazen gerçek anlamıyla, bazen mihek taşı olarak, bazen Hâcerü'l-esved olarak şiirde yer almaktadır. Ancak aşağıda Gâlib'in beytinde olduğu gibi ince hayaller kurmada araç durumunda da karşımıza çıkmaktadır. Gâlib, gönlünü viraneye çeviren ayıplanma duygusunu, *seng-i siyâh* tamlamasıyla somutlaştırmaktadır.

Seng-i siyâh-ı ta'n ile gönlüm yıkıldı lîk
Vîrânedir ki Beyt-i Mükerrem sanır gören
Gâlib (G.245/3)

Şiirlerinde Şeyh Gâlib etkisi güçlü biçimde hissedilen Sâkıb Dede ise, benzer duyguları anlatırken, hüneri meyve veren bir fidana, kusur bulanların sözlerini ise *seng-i siyâh*a teşbih etmiştir:

Kanda bir nahl-i berûmend-i hüner itse hırâm
Sâye-veş seng-i siyâh-ı în ü ân ardıncadur
Sâkıb Dede (G.54/6)

Kara taş imgesinin olumsuzluğu Âşık Çelebi'de düşman kalbi benzetmesiyle dile getirilmektedir. Kendisini aşk yolunda saf altın gibi değerli, rakibin kalbini ise, altının ayarını gösteren siyah mihenk taşı olarak sunmaktadır.

Kalb-i düşmen bildirür ‘ışkında hâlis oldugum
Zer ‘ayârına beli seng-i siyâh olur mihek

Âşık Çelebi (G.22/5)

İslam kültüründe Kabe'deki Hâcerü'l-esved'in özel bir yeri olduğu bilinmektedir. Yukarıdaki beytinde siyah taşı olumsuz çağrışımla anan Âşık Çelebi, başka bir beyitte her siyah renkli taşın Hâcerü'l-esved kıymetinde olmayacağını ifade etmektedir:

Dinür mi her hacer-i esvede yemînu'llâh
Olur mı zer meheki her yatan siyâh hacer

Âşık Çelebi (K.14/206)

Siyah renkle ilgili olarak hatırlanan unsurlardan biri de Kâbe'nin örtüsüdür. Şairler için sevgilinin yüzünü örten saçlar Kâbe'nin siyah örtüsü gibidir. Vehbî'nin beytinde hacıların Kâbe örtüsünü öptüğü ile ilgili bir hayale yer verilmiştir.

Siyeh kemhâ ile pûşîdelenmiş Ka'be'dir gûyâ
Ruhunda turra-i ‘anber-feşânın öpsem olmaz mı

Vehbî (G.244/2)

Kâbe düşüncesi Bâkî'nin zihninde başka bir hayali canlandırmıştır. Sevgilinin yüzü Kâbe ise, üzerindeki ben Hâcerü'l-esved hükmündedir:

Hayâl-i hâl-i ruhsârun yog anun çünki gönlinde
Ne basdı bagrına seng-i siyâhı Ka' be yâ kıblem

Bâkî (G.333/3)

Yüz Karası

Türkçedeki *yüz karası, yüzü kara çıkmak* gibi deyimlerin çağrıştırdığı olumsuz anlam, klasik şiirde âşığın karşısındaki tiplerden biri olan rakibin sıfatı olarak *yüzü kara, siyeh-rû* ya da *rû-siyeh* şeklinde kullanılmıştır:

Âhiyâ çün kim bilürsin katı ağındur rakîb
Geç sen ol yüzi karadan uyma bi'llâh ağına
Âhî (G.110/5)

Redd itmiş idi yâr rakîbi işiginden
Gelmiş o siyeh-rû yine gördün mi belâyı
Yahyâ (G.432/3)

Sarardı benzi hasedden benümle yâri görüp
Rakîb-i rû-siyehe bir garîb reng oldı
Bâkî (G.489/4)

Hintlilerin esmer tenli oluşları şiirde siyah renkle ilgili birçok hayale vesile olmuştur. Hatta Hint ve Zengibâr yer simleri siyah rengin simgesi olarak kullanılmıştır. Emrî, bu durumu güzel bir hüsn-i talil ile izah etmektedir. Hintliler, sevgiliyi bırakıp güneşe taptıkları için Allah onların yüzlerini karartmıştır.

Ârızun koyup güne tapduklarıyçün ey güneş
Sun' nakkâşı yüzin kara yazar Hindûlarun
Emrî (G.261/4)

Buraya kadar verilen örnekler deyimin Türkçedeki yaygın anlamını içermektedir. Kulluk yolunda kendisini yeterli görmeyen şairler tasavvufî söyleme uygun olarak, Allah karşısında hissettikleri mahcubiyeti rû-siyeh sözleriyle ifade etmişlerdir:

Egerçi rû-siyehem kullıgında Hindûyem
Meded idüp n'ola tutsa midâd-veş ma'zûr
Sâkıb Dede (K.3/47)

Rû-siyâh-ı cürm isem de işte bu rîş-i sefîd
Sâha-i 'afv-ı Hudâ'da Vehbiyâ cârûb olur
Vehbî (G.87/5)

Öldürür mi âkibet ben rû-siyâhı bu hicâb
Ölmek âsândur velîkin haclet-i ukbâ ne güc
Yahyâ (G.35/2)

Divan şiirinde tasvir edilen sevgili tipi genellikle beyaz yüzlü veya kırmızı yanaklıdır. Ancak Osmanlı şiiri geleneğinin ilerleyen dönemlerinde esmer tenli sevgili tipi de şairlerin ilgi alanına girmiştir:

Meh-i nev resmidir destârın ey şûh-ı siyeh-çerde
N'ola Keşmîr-i ruhsârında meh-tâb olsa tâbende
Nedîm (G.134/4)

Dili hem-çün ketan fersûde etdi bir siyeh-çerde
Ki ta'n eyler beyâz-ı gerdeni meh-tâb-ı Keşmîre
Nedîm (G.137/2)

Nedîm'in beyitlerindedi Keşmir vurgusu ve Hayâtî mahlaslı şairin aşağıdaki beytinden hareketle şairlerin imgelemindeki esmer tenli sevgili tipinin İran kökenli olduğu düşünülebilir:

Dil bir siyâh-cerde 'Acem dil-berinde kim
Hüsn-i likâsı hûr-ı cinândan haber verir
Hayâtî (Kılıç, 31)

Kara Baht

Türkçede kötü kader, siyah renkle özdeşleşmiş, *kara baht* deyimi günlük konuşma dilinin bir parçası haline gelmiştir. Klasik şairler kendilerini aşka mahkûm oldukları için kara bahtlı saymaktadırlar. Bu sonradan düşülen bir durum değil, onların doğuştan hatta ezelden belirlenmiş özelliklerinden biridir ve değişme ihtimali de yoktur.

Kevkeb-i bahtumuz sa'îd olmaz
Çünki baht-ı siyâha mensûbuz
Bâkî (G.197/3)

Vüs'at-ı tab'ile tev'em görünür baht-ı siyâh
Baksan ey nûr-ı basar Kays ile hâmûn gibidir
Gâlib (G.72/6)

Eski metinlerde Utarit adıyla geçen Merkür gezegeni feleğin kâtibi sayılır. Güzel söz, yazı ve sanatın sembolüdür. Kâtip ve yazarların üstadı olarak bilinen Utarit'in özellikleri arasında hile ve yalancılık da vardır (Pala, 504). Âşık Çelebi kaderinin kötü olmasından dolayı Utarit'i suçlamaktadır:

Ben kara yazulunun hâlin 'Utârid yazmada
Dökdi hayretden devât oldı siyeh çarh-ı berîn
Âşık Çelebi (K.11/10)

Şairler kara bahtlı oluşları ile sevgilinin siyah renkli güzellik unsurları arasında ilişki kurmuşlardır. Aşağıdaki beyitlerde Sünbülzâde Vehbî ve Şeyhülislam Yahyâ sevgilinin saçı, Gâlib ise beni ile ilişkili olarak kara bahtlı oluşlarını hatırlamaktadırlar.

Biraz baht-ı siyâhımdan şikâyet eylerim ammâ
Uzatmam kâkül-i dilber gibi hâl-i perîşânı
Vehbî (K.5/42)

Kaldırdı yüzinden ol perî zülfi nikâbın
Baht-ı siyeh-i 'âşık-ı bî-çâre açıldı
Yahyâ (G.386/4)

Meh-i burc-ı ârızında gönül oldu hâle mâil
Bana kendi tâli'ümden bu siyeh sitâre düşdü
Gâlib (G.311/5) (Gürer 1993, 578)

Yara

Âşık tipinin özelliklerinden biri de yaralı olmasıdır. Şairler, vücutlarındaki yaraları tasvir ederken *dâğ-ı siyâh* tamlamasını sık kullanmaktadırlar. Kanlı yaranın kuruyarak kararması, siyah renkle ilişkili olarak ele alınmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda lâlenin ortasındaki siyahlık ile âşığın yarası birbirine benzetilir:

Lâle dâg-ı siyehin saklayamaz bir hafta
'Âşık elbette ider sûz-ı derûnın izhâr
Yahyâ (G.52/4)

Yaranın benzetildiği bir başka unsur ise *mühre*dir. Sözlük anlamı "bir çeşit yuvarlak şey" olan mühre, kâğıdı pürüzsüz hale getirmek, cilâlamak için kullanılan billur toptur. Altın ve gümüş ezmeye yarayan alete de mühre denirmiş. Yara, herhalde yuvarlak şekli itibariyle mühreye teşbih edilmiştir. Bâkî vücudundaki yarayı siyah renkli *mühre-i dâğ* olarak tasvir ederken beyte sarı ve kırmızı renkleri de dâhil ederek görsel etki uyandırmaya çalışmıştır:

Karardı mühre-i dâgum kızardı şerhâlarum
Bu cism-i zerd bana câme-i se-reng oldı
Bâkî (G.489/3)

Başka bir beytinde siyah renkli yaralarından bahseden Bâkî, kara sözcüğünü hem gerçek anlamıyla hem de mecaz anlamıyla kullanmaktadır:

Dâg-ı siyâh-ı sinemüz örtile mevc-i eşk ile
Bir gün ola ki Bâkıyâ görmeye kimse karamuz
Bâkî (G.202/5)

Gâlib ise siyah-beyaz karşıtlığını gece-gündüz karşıtlığı bağlamında ele alarak geceyle özdeşleştirdiği yarayı, zahm-ı siyah olarak tasvir etmektedir. Ayrıca beyit, kâfurun tedavi amaçlı kullanıldığına da tanıklık etmektedir:

Zalâm-ı zulmi ziyâ-yı süyûfdur dâfi
Odur bu zahm-i siyâh üzre merhem-i kâfûr
Gâlib (K.20/9)

Bâkî, vücudundaki yaraların fazla olmasından dolayı kendisini kürkü siyah benekli olan pantere (peleng) teşbih etmiştir:

Hem-reng-i peleng itdi beni kûh-ı belâda
Cismümde ser-â-pâ görmen dâg-ı siyâhum
Bâkî (G.321/2)

Siyâh-mestî

Siyâh-mestî sözü mecaz yoluyla sarhoşluğun aşırı halini ifade etmek için kullanılır (Enveri 1381, 4353; Şükun 1996, 1258). Mest sözcüğünün sarhoşluk anlamıyla şiirde sık kullanıldığı bilinmektedir. Fakat siyah sözcüğü sarhoşluk anlamını pekiştiren, aşırılık anlamı katan bir işlev yüklenmiştir. Sözcüğün Osmanlı şiirinde XVIII. yüzyıl şairlerinde görülmesi, Fars etkisinden kaynaklandığını düşündürmektedir. Aşağıdaki örneklerde şairlerin *kararmak, Leylâ, sevdâ, hazan, meşk, hat* gibi siyah rengi çağrıştıran kavramlarla rengin etkisini artırmaya çalıştığı görülmektedir:

Siyah-mest-i şarâb-ı hayret olmuş
Kararmış gözleri Leylîyle dolmuş
Gâlib (M. 5/2)

Henüz âlûde-i sevdâ-yı bî-sûd-ı zebânuz biz
Tabî'at ol siyeh mest-i elemdür kim elem bilmez
Sâkıb Dede (G.69/3)

Siyâh-mest idi bülbül gam-ı hazân çekerek
Piyâle-i gül-i ahmerden etdi def'-i humâr
Vehbî (K.50/7)

Eyle bezmi tahta-i meşk-i siyeh-mestî-i nâz
Gâh ta'lîk et hat-ı la'lin hat-ı peymâneye
Nedîm (G.126/2)

Siyah rengin aklını kaybetme, kendinden geçme, sarhoş olma hali ile ilişkisi dikkat çekicidir. Fransızcada sarhoşluk, *être noir* (siyah olmak) fiiliyle ifade edilmektedir (Pastoureau 2016, 208). Benzer yapıda bir başka sözcük de "Sevdâ mizacına galebe ederek aklı bozulan kimse." yani *mecnûn* manasına gelen *siyeh-mahz* sözcüğüdür (Şükun 1996, 1258). Nedîm'in beytinde âşık, sevgilinin benini hayal etmekten aklını yitirmiş bir halde tasvir edimektedir:

Siyeh-mağz-ı cünûnum hülyâ-yı hâl-i dil-berden
N'ola zencîrim olsa halka-yı mıkrâz-ı berberden
Nedîm (G.95/1)

Siyâh-bahâr

Siyâh-bahâr, Fars dilinde geç gelen baharı tanımlamak, havaların geç ısınması ve yeni yılın meyvelerinin geç yetişmesini ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür (Enverî 1381, 4349). Osmanlı şairlerinden Gâlib ve Sâkıb Dede gibi Mevlevî şairlerde görülen bu sözcük, muhtemelen Fars edebiyatı etkisiyle şiir diline girmiş olmalıdır. Gâlib aşağıdaki beyitte siyâh-bahâr gecesindeki mehtabın verdiği zevki, samur kürke bürünmüş sevgilinin siyah renk arasında görünen beyaz gerdanının zevkiyle bir tutmaktadır:

Vakt-i siyeh bahârda mehtâb olur şebîh
Semmûr içinde gerden-i sâfın safâsına
Gâlib (Kt.30)

Aşağıdaki beyitlerde ise Gâlib, sevgilinin bakışını anlatmak için karaladığı kâğıdın sıfatı olarak *siyeh-bahâr* tamlamasını kullanmaktadır:

Gâlib nigâh-ı vasfını tesvîd eder meger
Kâğıd siyeh bahâr-i mey-i nâbdır bu şeb
Gâlib (G.18/8)

Gâlib gül-i mezâmin ü elfâz-ı sâdeden
Kâgıd siyeh bahâr-ı sefîd ü siyâh u sürh
Gâlib (G.35/7)

Sâkıb Dede'nin şiirlerinde ise övülen kimsenin gölgesi ve sevgilinin ayva tüylerini anlatmak üzere aynı sözcük kullanılmaktadır. Özellikle ayva tüylerinin sıfatı olarak kullanımında, sözcüğün Farsçadaki geç gelen bahar anlamıyla dolaylı da olsa ilişki kurulabilmektedir. Zira klasik şiirde sevgili genç bir kimse olarak tasavvur edilmekte, ayva

tüyleri de tazelik, gençlik çağrışımı olan bir güzellik unsuru olarak düşünülmektedir:

Siyeh-bahâr-ı zemîn-i keremdür ol sâye
Garîbin itmede ser-sebz-i devlet-i mevfûr
Sâkıb Dede (K.3/91)

Siyeh-bahâr-ı hatun görmesün hazân yohsa
Benefşe-i İrem-i bî-vefâyı n'eyleyeyüm
Sâkıb Dede (G.125/7)

Cilâ-yı çeşm-i cihân-bînüm olmada Sâkıb
Siyeh-bahâr-ı hatun tûtiyâ yerin tutmaz
Sâkıb Dede (G.66/25)

Siyâh Nûr

Klasik şiirimizde daha çok XVII. yüzyılda Hint üslubu etkisiyle şiirde görülen nûr-ı siyâh kavramının sevgilinin güzellik unsurlarından zülüf için kullanıldığı belirtilmiştir. "Sevgilinin/güzelin yüzü, parlaklığı ve göz alıcılığı ile hemen tamamen övgüye mazhar olurken, zülüf veya kâkül, siyahlığına da bağlı olarak, yüzü örttüğü için olumsuz anlamda değerlendirilmiştir. Ancak zülfü olumsuz kılmanın hemen yanında, onu olumlu kılacak önemli bir özellik ortaya çıkmaktadır. O da, sırf ışık olan yüzü algılama ve idrakte ışığın, basiretini artırması özelliğidir. Nihayetinde tamamen ışıktan oluşan yüz, ona zülüf indiği yani karanlık karıştığı oranda belirgin olmaya başlayacaktır. Bu da âşık için bir nevi, olumsuzluk içindeki olumluluk anlamına gelmektedir." (Yıldırım 2007, 142)

Victoria Holbrook, Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk mesnevisi hakkındaki makalesinde, siyahın "göz kamaştırıcı olanın rengi" olduğunu örnek beyitlerle izah ederek, Toshihiko Izutsu'nun *nûr-ı siyâh* kavramı ile ilgili şu açıklamasını nakleder: "İnsanın olgunlaşma evrimine, yaşantının doruk aşamasına, aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde birdenbire

aydınlanma seviyesine ait bir tecrübenin adı." (1995, 136) Izutsu bu açıklamasını Şebüsteri'nin (ö. 1320-2) Gülşen-i Râz eserine ve eserin Lahiji (ö. 1506-1507) tarafından yazılan şerhine dayandırarak yapmıştır. Buna göre Şeyh Gâlib'in aşağıdaki beyitleri okunduğunda aşkın en tarife sığmaz, tasavvuftaki hayret haline benzer bir durumun ifade edildiği görülecektir:

Hat mıdır bâl-i hümâ-yı evc-i istiğnâ mıdır
Sâye-i nûr-ı siyâh-ı âlem-i ma'nâ mıdır
Gâlib (G.99/1)

Eylemezdi arş-ı alâsında hüsnün cilvegâh
Olmasa nûr-ı siyeh ey hûr peyker perçemin
Gâlib (G.178/9)

İkinci beyitte nûr-ı siyâh kavramı, sevgilinin perçeminin vasfıdır ve sevgilinin güzelliğin zirvelerinde mekân tutması bu siyah nura bağlanmıştır. Demek ki nûr-ı siyâh kavramı olumlu bir nitelik olarak anılmaktadır.

Kavramının tasavvuf lügatinde öteden beri kullanıldığı anlaşılmaktadır. "Örneğin sûfiler Siyah Nur deyiminden hayret ışığından söz etmişlerdir. İlahi ışık, mutasavvıfın bilincinde tam olarak belirdiğinde, her şey görünür hale gelecek yerde görünmez olur [kararır]. … Bu siyah ışığın berraklığını keşfetmek, menkıbeye göre karanlığın derinliklerinde saklı olan yeşil abıhayatı bulmak demektir; bekâ, yani Allah'ta baki olmak, fenanın tam ortasında gizlenmiştir." (Schimmel 2001, 149) Gâlib'in aşağıdaki beyti tam olarak bu açıklamayı destekleyen bir söylem içermektedir. Tevhid halkasına dâhil olan nazar sahibi kimselerin, yani dervişlerin siyah nurdan ölümsüzlük suyunu görebileceği belirtilmekte, siyah renge olumlu çağrışımlar yüklenmektedir:

Görür nûr-ı siyehden çeşme-i âb-ı hayâtı ol
Sevâd-ı dîde-i ehl-i nazardır halka-i tevhîd
Gâlib (G.38/4)

Şeyh Gâlib'le aynı geleneğe dâhil olan Sâkıb Dede de siyah nur kavramını benzer bir bağlamda, Hz. Mûsâ'nın tecelliye mazhar olduğu Sinâ'nın bir niteliği olarak anmaktadır.

'Anber-i âteş-i ruhsâr-ı tecellâ ise hâl
Mevc-i nûr-ı siyeh-i sîne-i Sînâdur zülf
Sâkıb Dede (K.35/13)

Şairlerin nûr-ı siyâh kavramını sevgilinin yüzündeki siyah renkli güzellik unsurları olan zülüf, ayva tüyleri ve beni için kullandıkları görülmektedir. Şiirimizde yaygın olarak Hint üslubu tesiriyle kullanılmış olmasına rağmen klasik dönem şairlerinde aynı bağlamda olmasa da kavramın kullanıldığı görülmektedir. Şeyhülislâm Yahyâ lâlenin ortasındaki siyahlığı anlatmak için nûr-ı siyâh kavramına başvurmaktadır.

Ol olmasa lâle kalurdı tebâh
Derûnında neylerdi nûr-ı siyâh
Yahyâ (Sâkî-nâme/36)

Bâkî ise ağyarın hayalini süsleyen sevgilinin benini tasvir ederken karanlık gecede parlayan yıldız teşbihine başvurmaktadır. Hâlbuki siyah renkte olan benin parlak olması tezat içermektedir. Demek ki siyah rengin yukarıda vurgulanan "göz kamaştırıcı olanın rengi" olma özelliği XVI. yüzyıl şairlerinin keşfettikleri bir ifade biçimidir:

Hâlün hayâli hâtır-ı agyârı kıldı cây
Gûyâ karanu gicede rûşen sitâredür
Bâkî (G.92/3)

Siyeh-kâse

Siyeh-kâse sözcüğü Farsçada hasis, bahil, cimri, eli sıkı anlamlarına gelmektedir (Enveri 1381, 4353). Gencîne-i Güftâr'da ise "Pinti, alçak, nakes. Şuûrî merhumun ifadesine nazaran bu gibi kimselere kara çanaklı derlermiş." açıklaması yer almaktadır (Şükun 1996, 1446). Osmanlı şiirinde yalnızca Sâkıb Dede divanında rastladığımız bu

sözcük dünyanın, felek ve kaderin sıfatı olarak kullanılmaktadır. Şairin aşağıdaki beyti Mevlevî büyüklerinden Şeyh Muhammed Muhlis'in ölümü üzerine yazdığı tarih manzumesinden alınmıştır. Ölüm darbesiyle şeyhin yuvasını dağıtan felek siyeh-kâse sözüyle anılmaktadır:

Âşiyânın târ u mâr-ı sadme-i merg eyledi
Girdi âhır ol siyeh-kâse benüm de kanuma
Sâkıb Dede (Kt.12/5)

Aşağıda *Târîh-i vefât-ı Fâtıma-i Mevleviyye* başlıklı şiirinden alınan beyitte, sevdiği insanı kaybeden şair, gözlerinin nuru olan Fatıma'nın kör karıncaya azık olduğunu söylemektedir. Feleğin vasfı olan *siyeh-kâse*nin *nûr* sözcüğü ile tezat oluşturduğu, kör karınca imgesiyle ışığa galip gelen karanlık düşüncesinin güçlendirildiği dikkat çekmektedir:

N'itdüm bu siyeh-kâse-i gerdûna 'aceb kim
İtdi o gözüm nûrını kör mûra nevâle
Sâkıb Dede (Kt.18/9)

Nedim'in mısralarında da rindlerin yaratılışına uygun olmadığı söylenen dünya kastedilmektedir:

Sâki-i bahtı tehî-sâgar-ı ümmîd etmiş
Bu siyeh kâse değil meşreb-i rindâna göre
Nedîm (G.122/2)

Süveydâ

Sevdâ sözcüğü ile aynı kökten türetilen ve küçük siyahlık demek olan süveydâ, kalbin ortasında bulunduğu düşünülen kara benek anlamının yanında, mecazen kalpteki gizli günah anlamına da gelmektedir (Devellioğlu 1970, 1166). Kalbin ortasında gönül, gönlün ortasında da süveyda olduğuna ve ilahî aşkın burada teceli ettiğine inanılır (Pala, 453). Yahyâ, kalbindeki süveydâda aşk ateşinin gizlice yandığını söyleyerek bu anlamını ifade etmektedir.

Gerçi ki yanmakda dil ahker-i sûzân ile
Lîk süveydâdadur âteş-i pinhân-ı aşk
Yahyâ (G.178/5)

Âtâyî ve Vehbî'nin beyitlerinde şekil ve renk itibariyle âşığın gözü ve sevgilinin beni ile süveydâ arasında ilişki kurulmuşlardır:

Kâna gark olmış süveydâ şekl-i merdümdür ana
'Âşıkun gûyâ ki çeşm-i hûn-feşânıdur gönül
Nev'izâde Atâyî (G.140/2)

Hayâl-i hâl-i 'anber-bârı dilde cây-gîr olmuş
Çıkarmak hayli müşkildir süveydâdan o sevdâyı
Vehbî (K.34/61)

Sâkıb Dede, tasavvuf metinlerinde üzerinde çok durulan süveydânın kıble hükmünde olduğunu dile getirmiştir:

Rû-be-pûş-ı 'izzet olmışdur süveydâ kudrete
Kıble-i rûy-ı niyâz-ı mülk-i Âdemdür gönül
Sâkıb Dede (K.28/2)

Dalga, Karadeniz

Siyah sözcüğünün çağrıştırdığı olumsuzluk ve şiddet, mest sözcüğünde olduğu gibi mevc (dalga) sözcüğünde de görünmektedir. Aşağıda tasvir edilen dalga imgesi siyah sıfatıyla biraz daha etkileyici ve şiddetli tasavvur edilmektedir:

Yiterdi seylî-i mevc-i siyâhı rûy-ı âzâra
Hevâ-yı âh ile cünbân olaydı mûy-ı dervîşân
Sâkıb Dede (K.29/4)

Vehbî ise denize teşbih ettiği çimenlikteki sümbülleri, yeşil deniz üzerinde siyah renkli dalgalar olarak yorumlamıştır:

Cûşiş-i sebze ile yemyeşil oldukça çemen
Görünür mevc-i siyâh-ı yem-i ahdar sünbül
Vehbî (K.42/18)

Karadeniz de divan şiirinde çeşitli vesilelerle bahr-ı siyâh olarak anılmaktadır. Vehbî hüzünlü halini, Emrî ise yaş döken gözünü tasvir etmek için Karadeniz benzetmesine başvurmaktadır:

Olmasın mı fülk-i dil bahr-ı siyâh-ı hüzne gark
Cûş-ı hatt hoy-kerde rûyunda hüveydâ mevc mevc
Vehbî (G.31/2)

Gamunla çeşm-i pür-âb oldı mecma'u'l-bahreyn
Beyâzı ak deniz anun karası bahr-ı siyâh
Emrî (G.491/3)

Yılan

Osmanlı şiirinde kara yılan imgesi renk ve görünüş itibariyle sevgilinin kıvrımlı zülüfleri ve kaşları bağlamında kullanılmıştır. Emrî bir beyitte gözlerin üzerindeki kaşları su içmeye inmiş yılanlara teşbih etmiştir. İkinci beyitte ise sevgilinin zülfü, yüzüne duyduğu kıskançlıktan yılan şekline girmiş olarak sunulmaktadır:

İki dil-teşne siyâh ef'îdür âb içmek içün
Göz bınarına inüpdür karadan kaş degül
Emrî (Kt.298/2)

Hatt-ı siyâh haddüni kuşatdugın görüp
Yılan kuşandı reşkden ol zâ vü lâm u fâ
Emrî (G.7/2)

Vehbî başka bir beytinde yılan zehrinin ilaç yapımında kullanıldığına işaret etmektedir. Aşk hastalığına tutulan gönlün zülfe bağlanması yılan zehirinden deva ummak olarak yorumlanmıştır:

Sevdâ-zede dil zülfün ile buldu tesellî
Mâr-ı siyeh olsa ne 'aceb mâye-i tiryâk
Vehbî (G.168/3)

Sinek

Siyah renkle özdeşleşen bir başka unsur da sinektir. Bâkî'nin beytinde sevgilinin yüzündeki ben, şeker üstüne konmuş bir sineğe teşbih edilmiştir. Emrî ise, nasihat içeren beytinde gönlü bala, bu gönülde yer edinebilecek sevgilinin benini sineğe teşbih etmiştir.

İzârunda şehâ hâl-i siyâhun
Şeker üstine konmış bir megesdür
Bâkî (G.179/4)

Koma dilde gam-ı hâl-i siyehi
Ey ogul baluna kondurma meges
Emrî (Kt.222/2)

Perr-i Siyah

Kendisini aşk hükümdarının emrinde sipahi olarak tasvir eden Emrî'nin beyitleri, sipahi askerlerinin başlarına siyah tüy taktıklarına tanıklık etmektedir:

Gönül sultân-ı mülk-i ʻışka tâbiʻ bir sipâhîdür
Başumda mûy-ı jûlîdem anun perr-i siyâhıdur
Emrî (G.168/1)

Perr-i siyâhdur başumuzda hevâ-yı zülf
Sultân-ı mülk-i mihnete tâbiʻ sipâhîyüz
Emrî (G.206/2)

BEYAZ

Gökkuşağında bulunan renklerin birleşimi sayılan beyaz rengin tüm renkleri özel bir oranda içerdiği kabul edilmektedir. Dolayısıyla tek bir renk sayılmamıştır. Resim sanatında diğer renklerin sert etkilerini yumuşatır. Mesela pembe, kırmızıya beyaz eklenerek elde edilir. Genellikle olumlu psikolojik etkisi olduğu düşünülen beyaz rengin bağımlılık, cinnet gibi hastalıkların tedavisinde kullanıldığı bildirilmiştir (Bozdemir 2014, 103).

Kültürlerin çoğunda saflık ve masumiyet simgesi olan beyaz renk, Osmanlı şiirinde genellikle olumlu çağrışımlarla anılmaktadır. Sabah aydınlığı, bayram, bayram elbisesi, sevgilinin yüzü, yazı yazılacak temiz bir sayfa beyaz renkle anlatılmıştır. Bayazın olumsuz çağrışımları ise genellikle âşığın ağlayan gözü ile ilgili tasvirlerde dile getirilmştir.

Yüz, Yanak

Divan şiirinde sevgilinin güzellik unsurları içinde en önemlilerinden biri olan yüz, beyaz rengiyle tasvir edilmiştir. Renginden dolayı Bâkî tarafından üzerine hattat Nûrî tarafından Nûn ayetinin yazıldığı beyaz bir sayfaya teşbih edilmektedir:

Beyâz-ı safha-i ruhsâra ol hatt-ı cemâlünle
Muhakkak hatt-ı Nûrî mi ki yazmış âyet-i Nûn
Bâkî (G.547/2)

Bâkî'nin başka bir beyitlerinde de beyaz sayfa olarak hayal edilen yüz üzerine düşen siyah zülüfler, tuğra görüntüsünü vermektedir:

Beyâz-ı safha-i ruhsârun üzre zülf-i pür-çînün
Misâlin görmemişdür kimse bir tugrâ-yı garrâdur
Bâkî (G.52/3)

Ahmedî, sevgilinin beyaz yüzünü ilâhî nura bağlamaktadır.

Yanagunun beyâzı Nûru'llah
Kaşlarunun sevâdı zulmet-i gay
Ahmedî (G.670/2)

Şeyhî din hizmetiyle sakalının ağardığını söylerken, Sâkıb Dede Allah'a yakarırken "yüzü ak olmak" deyimini kullanmaktadır.

Hıdmet-i dîn içre Şeyhi eyledi rîş-i sefîd
Yüzi ağ oldı ziyâ-yı neyyir-i islâmla
Şeyhî (G.150/5)

Rû-sefîd eyle beni nev'üm içinde ya'ni
Eyleme bende-i bî-çâreni teşvîre esîr
Sâkıb Dede (G.46/2)

Göz

Divan şiirinde göz, şairlerin çeşitli ilgilerle çokça yer verdikleri unsurlardan biridir. Gözün beyaz kısmı şairlerin farklı benzetmelerine konu olmuş, daha çok âşığın gözünün ağlamaktan kızarması bağlamında işlenmiştir. Sâkıb Dede'nin beytinde âşığın ayrılık mateminde ağlamasıyla sararmış yüzünde gözyaşlarının akması anlatılmaktadır. Beyitte beyaz ve sarı renklerin kontrastı dikkat çekmektedir.

Mâtem-i hecri tutaldan merdüm-i çeşm-i sefîd
Rûy-ı zerdüm üzre peydâ oldı gûn-â-gûn nîl
Sâkıb Dede (G.119/15)

Şeyh Gâlib de gözün kanlı yaşlar dökmesini hayretle karşılamaktadır, çünkü gözünü kâfura benzetmektedir. Beyaz rengiyle bilinen kâfûrun akan kanı durdurma özelliğine yukarıda değinilmişti.

Kanlar akar aceb ki bu çeşm-i sefîdden
Hûnâbe hîz bu çeşm-i kâfûrdur bana
Şeyh Gâlib (G.1/11)

Ağlayan gözün beyazında daha belirgin hale gelen kılcal damarların görüntüsü şairler için beyaz kâğıt üzerine kırmızı mürekkeple yazılmış yazı imgesini hatırlatmıştır. Bu hayali en güzel şekilde Fuzûlî dile getirmiştir:

Havâs-ı hâk-i pâyun şerhini tahkîk edîp merdüm
Gubâr îlen beyâz-ı dîde-i hûnbâre yazmışlar
Fuzûlî (G.68/2)

Fuzûlî'nin gözünde yazılı olanlar sevgilinin ayağının toprağının nitelikleridir. Sâkıb Dede ise benzer bir tabloyu kendi aşk macerasının kıl kalem ve kırmızı mürekkeple yazılı olduğunu söyleyerek tasvir etmektedir:

Degül müjgân u hûn-ı dil beyâz-ı dîdeye tab'um
İder mû hâme vü sürh ile tarh-ı mâcerâ bir bir
Sâkıb Dede (G.57/6)

Gözün beyazının kızarması âşıkta çekilen acıya işaret ederken, sevgilinin gözünün kızarması onun kan dökücülük özelliğini hatırlatmaktadır. Nedîm'in beytinde sevgilinin nergise benzetilen gözünün kızarması hasta olmasına değil, kan dökücülüğüne bağlanmıştır.

Nergis-i gül-gûn beyâzın sanma surh etmiş remed
Gamze-i zâlim yine kan eylemiş kan üstüne
Nedîm (K.3/18)

Beyaz Kıyafet

Nedîm, İbrahim Paşa için yazdığı kasidesinde bayram sabahını tasvir ederken zengin, yoksul herkesin beyaz elbise giydiğinden bahsetmektedir. Buradan beyaz elbisenin bayram sevinci ile ilgili olduğunu düşünebiliriz.

Zihî neşât ki esbâb-ı ayş-ı bây u gedâ
Misâl-i câme-i kadd-i bütan sefîd oldu
Nedîm (K.35/2)

Aynı şair Şehzâde Abdülhamid'in doğumuna söylediği tarih manzumesinde lâlelerin beyaz ve kırmızı elbiseler giyerek tebrik etmeye geldiklerini anlatmaktadır.

Ammâ ki şimden sonra hep feyz u neşât u şevk ile
Tebrîk içün gelmekdedir hil'at giyüp surh u sefîd
Nedîm (Kt.9/9)

Âgâh'ın aşağıdaki beytinde de Nedîm'de olduğu gibi, bayram sabahı ile beyaz elbise ilişkilendirilmiştir.

Şu denlü virdi safâ câme-i sefîd sana
Ki 'arz-ı tîregî eyler sabâh-ı 'îd sana
Âgâh (G.13/1)

Nedîm, çeşitli güzelliklerini vasfettiği gazelinde sevgilinin beyaz fes giymiş olduğunu bildirmektedir. Buradan kadınların beyaz fes giydikleri sonucuna ulaşabiliriz.

Seyret beyaz fesde o zülf-i mu'anberi
Şeb-bûyu gör ki berk-i semenden kabâsı var
Nedîm (G.25/3)

Sabah

Şairler için gece karanlığı siyahla, sabah aydınlığı beyazla özdeşleşmiştir. Bu beyazlık sadece maddî anlamda bir renk ifade etmez, aynı zamanda saadetin, sevincin ifadesi olarak kullanılmaktadır. Şeyh Gâlib, Kethudâ-yı Devlet Şerif Efendi'den bahsettiği beyitte, emirlerin yazıldığı kâğıdın beyazı adalet ve sabah aydınlığını temsil etmektedir:

Beyâz-ı emri verir nûr-ı subh-ı 'adle safâ
Sutur-i hükmü eder şam-ı zulmü der zincir
Şeyh Gâlib (K.32/46)

Bu beyitler vesilesi ile resim sanatında beyazın öteki renklerin sert etkilerini azaltmada kullanıldığını hatırlamak gerekir. Beyaz renk, genellikle siyah renkle temsil edilen gece karanlığının olumsuz etkilerini dönüştüren bir unsur olarak sunulmaktadır:

Beyâz-ı subha döndü şâm-ı deycûr
Safâdan oldu kûh seng-i kâfûr
Şeyh Gâlib (M.10/2)

Bâkî, Kânûnî'nin divanından bahsederken beyazla birlikte siyah renge de olumlu anlam yüklemiştir:

Beyâzı gurre-i subh-ı sa'âdet
Sevâdı sürme-i çeşm-i cihân-bîn
Bâkî

Yukarıda Nedim'in beyitlerinde, bayram sabahlarında beyaz elbise giyildiğini okumuştuk. Aynı şairin aşağıdaki

beyitlerinde yine oruç ayından sonra gelen bayram sabahı aydınlığı ile baht açıklığı arasında ilgi kurulmuş:

Doğdu sepîde-i seher-i ıyd ba‘d-ezîn
Bang-ı horûs-ı tâli‘-i bîdâr vaktidir
Nedîm (G.39/2)

Şehenşâh-ı cihânın feyz-i mihr-i iltifâtından
Cebîn-i necm-i bahtı subh-ı ıyd-âsâ sefîd olsun
Nedîm (Kt.20/22)

Yed-i Beyzâ

Hazreti Mûsâ'ya verilen mucizelerden biridir. Hz. Mûsâ elini koynuna sokardı, çıkardığında eli güneş gibi etrafı aydınlatırdı. Kur'an'da farklı surelerde anlatılmaktadır.

"Allah şöyle dedi: 'Tut onu. Korkma! Biz onu yine eski durumuna döndüreceğiz. Sana büyük mucizelerimizden birini daha göstermemiz için elini koynuna sok ki bir başka mucize olarak, (alaca hastalığı gibi) bir hastalık sebebiyle olmaksızın bembeyaz bir halde çıksın.'" (Taha Suresi, 20-23)

"Elini koynuna sok, Firavun'a ve onun kavmine gönderilen dokuz mucizeden biri olarak kusursuz, bembeyaz olarak çıksın. Çünkü onlar fasık bir kavimdir." (Neml Suresi, 12)

"Elini koynuna sok. (Alaca hastalığı gibi) bir hastalık sebebiyle olmaksızın bembeyaz bir halde çıksın. Korkudan açılan kolunu kendine çek (toparlan). İşte bunlar Firavun ve ileri gelen adamlarına (göstermen için) Rabbin tarafından (sana verilen) iki delildir. Çünkü onlar fasık bir kavimdirler." (Kasas Suresi, 32)

Yed-i beyzâ, divan şiirinde mucize oluşu, beyazlığı, kesin bir delil olması gibi vesilelerle geçmektedir. Sevgilinin gü-

zelliği, şiirdeki kusursuzluk, beyaz renkli çiçekler yed-i beyzâya teşbih edilmiştir. Hamdî, sevgilinin güzelliğini anlatırken Hz. Mûsâ'nın asâ mucizesiyle birlikte yed-i beyzâyı da anmaktadır. Sevgilinin güzelliği yed-i beyzâ gibi mucizevî bulunmakta, saçı ise kıvrımlı veya düz oluşuyla yılana ve asaya teşbih edilmektedir.

Hamdî Mûsî'nün yed-i beyzâsı mıdur hüsn-i yâr
Anda geh ejder görinür geh 'asâdur perçemi
Hamdî (G.156/6)

Nedîm ise bir kasidesinde Bâkî, Nef'î, Yahyâ, Atâyî ve Hâletî gibi Osmanlı şiirinin büyük ustalarını zikrettikten sonra, mucizeli kaleminden çıkan kendi şiirinin yed-i beyzâ gibi açık bir cevap niteliğinde olduğunu iddia etmektedir. Mucize, Firavun ve çevresine karşı nasıl kusursuz bir delil ise Nedîm'in şiiri de kendisini eleştirmek isteyenleri susturacak, şüphe götürmez bir ustalık ürünüdür.

Hâme-i mu'ciz-beyânım onların her birine
Bir cevâb ibrâz edüp vâzıh yed-i beyzâ gibi
Nedîm (K.17/41)

Âgâh'ın beytinde, eskiden belde kuşağın altında saklanan gümüş mürekkep diviti ile yed-i beyzâ arasında renginden dolayı benzerlik kurulmuştur.

Devât-ı sîmdür ol dilsitânun sanma yanında
Kazâ şekl-i yed-i beyzâyı göstermiş miyânında
Âgâh (G.333/1)

Sâkıb Dede, bir na'tinde peygamberimizin elinin gölgesinin yed-i beyzâdan üstün olduğunu dile getirmektedir.

Yed-i Beyzâdan a'lâdur eserde sâye-i destün
K'ider meh-tâb-ı evc-i rû-sefîdi kîr-sîmâyı
Sâkıb Dede (K.6/23)

Kâfûr

Hindistan'da Serendib'de yetişen bir ağacın zamkıdır. Beyaz renkte ve ağır kokuludur. Eski tıpta baş ağrısı tedavisinde ve akan kanı durdurmakta kullanılırmış. Şehnâme'de Rüstem'in öldürdüğü zalim bir kimse olarak Kâfûr adı geçmektedir. Ayrıca Mısır'da hüküm süren Ahşidîlerin dördüncü hükümdarının adı da Kâfûr'dur (Onay 1992, 233). Cennette bir çeşmenin adı olduğu da bildirilmektedir (Mütercim Âsım 2000, 397).

Divan şiirinde sevgilinin gerdanı beyaz olduğundan kâfûra benzetilmesi de yaygındır. Nedîm'in beytinde beyaz gerdanı ile siyah gözleri ve kaşları zikredilerek iki rengin karşıtlığından yararlanılmıştır:

Gerden-i sâfı beyâz öyle ki kâfûr gibi
Çeşm ü ebrûsu siyâh öyle ki semmûr gibi
Nedîm (G.150/1)

Aşağıdaki beyitte Gâlib mehtaplı geceyi tasvir ederken karanlık gecenin sabah gibi aydınlandığını, dağların kâfûr gibi beyaz renkte göründüğünü söylemektedir:

Beyâz-ı subha döndü şâm-ı deycûr
Safâdan oldu kûh seng-i kâfûr
Şeyh Gâlib (M.10/2)

Ahmedî ise kar yağışını tasvir etmek için gökten *beyza-i kâfûr* saçıldığını söylemektedir. Beyza yumurta demektir.

Nice kim saçılur yire hevâdan beyza-i kâfûr
Bulıtdan sebze üstine dökilür dürr-i 'Ummânî
Ahmedî (G.71/3)

Yukarıda kâfûr sözcüğünün cennette bir çeşmenin adı olduğunu belirtmiştik. Gâlib'in Beyhan Sultan'ın yaptırdığı yalı için söylediği tarih manzumesinde bu bilgiye işaret edilmektedir:

Keç-i dîvârını kâfûr-ı cennetden demek mümkin
Sefîd-âba eger mess etse hâcet bedr-i tâbâna
Şeyh Gâlib (Kt.33/9)

Yine Gâlib'in beytinde kâfûrun akan kanı kesmede kullanıldığına işaret vardır:

Kanlar akar aceb ki bu çeşm-i sefîdden
Hûnâbe hîz bu çeşm-i kâfûrdur bana
Şeyh Gâlib (G.1/11)

Nedîm ve Râgıb Paşa'nın mısralarında ise kâfûrdan merhem yapıldığına işaret vardır:

Kimlerin çeşmine ol sîne bu şeb nûr oldu
Nereye gitdi o hercâyi o meh-pâre aceb

Kimlerin yârasına merhem-i kâfûr oldu
Kandedir kande o zâlim o sitemkâre aceb
Nedîm (Mt.13/1)

Leb-i cân-bahşı gibi hastaya bir em mi olur
Ten-i kâfûru gibi dâğına merhem mi olur
Râgıb Paşa (Onay 1992, 410)

Akçe

Akçe, Osmanlı devletinde kullanılan gümüş paradır. Beyaz rengi ifade eden Türkçe ak sözcüğünden türetildiği bellidir. Divan şairleri en fazla gözyaşları ve yağmur tanelerini akçeye teşbih etmişlerdir.

Nakd-i vakt oldı bize eşk-i sefîd ü ruh-ı zerd
Derd ü gam tâlibiyüz akçeler altunlar ile
Bâkî (Mt.2/4)

Bâkıyâ mahsûl-i 'ömri vaktidür şimden girü
Akça döküp dîdeden bir bir hisâb itmek gerek
Bâkî (G.256/5)

Bir de yakın zamana kadar Anadolu'da kadınların feslerine altın dizdikleri bilinmektedir. Bâkî'nin beyti ise çocukların başına akçe dizildiğine işaret etmektedir. Goncanın üzerine çiğ düşmesi, dâyeye benzetilen bulutun, goncanın başına şebnemden akçe dizmesi şeklinde tasvir edilmektedir.

Dâye-i ebr yine goncalarun şeb-nemden
Başına akçe dizer niteki etfâl-i sıgâr
Bâkî (K.18/11)

Cömertliğin, eli açıklığın bir alâmeti olarak zengin kimselerin para saçması da şiirde çok kullanılmıştır:

Zemîne bâd-ı hevâdan çok akçe düşdi yine
Pür itdi dâmen-i sahrâyı toldı ceyb-i cibâl
Bâkî (K.21/2)

Akdeniz

Şairler Akdeniz'i, daha çok gözyaşlarının denize döndüğünü söylerken anmışlardır. Şeyh Gâlib sevgiliyi hatırladığında gözyaşı döktüğünü söylerken Akdeniz'i anmıştır.

Yâd eylesem letâfetini tab'-ı sâfının
Bahr-ı sefîd dîde-i teng-i hâbâb olur
Şeyh Gâlib (K.25/22)

Nedîm ise Akdenizli bir levent olan sevgili yüzünden âşıkların ağladığını söylemektedir. Osmanlı denizciliğinde levendler arasında kıç kasarada görev yapan en kıdemli olanlara *kıç levendi* denirdi.

Etdi sefîd dîde-i uşşâkı bahr-ı eşk
Ol kıç levendi şûh meger Akdenizlidir
Nedîm (G.14/6)

Şeyhî farklı bir teşbih söylemiş, beyaz ihrama bürünmüş hacıların görüntüsünü çöllere akan Akdeniz'e benzetmiştir. Beyitteki çöl-deniz tezatı ve bevâdi-vâdî cinası ile şairin hüner sergilemek istediği dikkat çekmektedir.

Beyâz ihrâmla huccâcı seyr iden bevâdide
Sanur vâdîlere her sûdan oldı akdeniz cârî
Şeyhî (G.164/4)

Fil

Osmanlı şairinin imgeleminde fil beyaz renktedir. Atâyî, Sultan Murat'ın tahta çıkması dolayısıyla yazdığı bir cülûsiyyede gümüş zemin üzerindeki altın tahtı tasvir ederken, taht-ı revanı yüklenmiş fil hayaline başvurmuştur:

Yaraşur taht-ı zer ol pâ bu sîmîn üzre
Gûyiyâ taht-ı revânı götürür pîl-i sefîd
Atâyî (K.18/11)

KIRMIZI

Dalga boyu sıralamasında en uzun olarak ilk sırada yer alan kırmızı, diğer renklere göre daha belirgindir. Canlılık ve dinamizmi temsil etmektedir. Bu rengin tansiyonu yükselttiği, kan akışını yükselttiği hatta iştah açıcı etkisi olduğu ve bu yüzden çoğu gıda firmasının logosunda tercih edildiği bildirilmektedir (Bozdemir 2014, 62). Kırmızı nesneler olduğundan daha yakında görülür.

Kırmızı sözcüğü, bu renkte boya veren kırmız böceğinin adından türetilmiştir. Osmanlı Türkçesinde aynı rengi ifade etmek üzere Farsça kökenli *sürh,* Arapça kökenli *ahmer,* Türkçe kökenli *al* ve *kızıl* sözcükleri de kullanılmıştır.

Türkçede kırmızı renkli bir tür tohuma kırmız tohumu adı verildiği ve hummalı kişinin boynuna asılmak suretiyle tedavide kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca bu bitkiden üretilen bir şurup da ilaç olarak kullanılırmış (Onay 1992, 409). Bu uygulamaların imgeye dönüştürüldüğü beyitlerde sevgiliye ait kırmızı renkli güzellik unsurlarının hasta âşığa şifa olduğu dile getirilmiştir:

Kırmız kadar neşât verir cân-ı hastaya
Tefrîh-i tab'a belki lebinden ilâc olur
Rahmî (Onay 1992, 409)

Harâret-i gam-ı aşkın devâsı la'lindir
Tabîbim eyle bu mahmûma kırmız ile ilâc
Halîm Giray (Onay 1992, 409)

Kırmızı Renkli Çiçekler

Lâle

Osmanlı sanatında mimariden, tezhibe hemen hemen bütün güzel sanatlarda motif olarak yer verilen lâle, klasik Türk şiirinde de en fazla bahsedilen çiçeklerden biridir (Kartal 1998). Rengi, biçimi ve başka birçok özelliği ile şairlere ilham kaynağı olmuş, çeşitli duyguların ifadesinde simge olarak kullanılmıştır. Meselâ Âhî, lâlenin çölde yetiştiğine işaret ettiği beytinde, kanlı gömleği ile lâlenin kırmızı yaprakları arasında ilişki kurarak *eyvân* benzetmesine başvurmuştur. Eyvân sözcüğünün köşk, salon, oturacak yüksek yer, çardak anlamları vardır. Yani lâlenin kırmızı yaprakları ve âşığın kanlı gömleği, âşığın içinde oturduğu kırmızı boyalı bir eyvan olarak düşünülmüştür. Beyitte kırmızı renk bir yandan çekilen acının, diğer yandan hükümdarlığın göstergesi olarak işlev görmektedir.

Lâle gibi çünki ben sahrâ-nişînler şâhıyam
Kırmızı eyvân yeter bu kanlu pîrâhen bana
Âhî (G. 8/2)

Lâlenin en fazla işlendiği konulardan biri âşığın durumu ile ilgilidir. Kırmızı rengi veya ortasındaki siyahlık, şairlerin yara imgesi oluşturmasına vesile olmuştur:

Deşt-i gam lâlesi Kaysun cigeri pâresidür
Berg-i ahmer kızılı dâg-ı siyeh karasıdur
Emrî (Kt.137/1)

Kadeh ve vazo, lâlenin en fazla benzetildiği eşyadır. Arpaeminizâde Sâmî'nin kendi şiirlerini övdüğü beyti vazoların lâle motifiyle süslendiğine tanıklık etmektedir:

Bahârun vasf-i rengîni ile her beyt-i matbû'um
Müzeyyen şîşe şîşe lâlelerle verd-i ahmerdür
Sâmî (K.11/28)

Lâlenin şekil ve renk itibariyle kırmızı taçlı veya başlıklı kimse, hatta Kızılbaş olarak teşhis edilmesi de oldukça yaygın bir kullanımdır:

Gül gülistân seyrine gelmiş çemen sultânıdur
Efser-i surhile lâle bûstân oglanıdur
Behiştî (G.123/1)

Sahrâda surh-ser gibi cem' oldı lâleler
Niyyetleri budur ki gelüp şehri alalar
Behiştî (G.151/1)

Deşt-i belâda lâle gibi pây-mâl ider
Varursa Rûm leşkeri surh-ser üstine[3]
Ravzî (G.478/3)

Gül, Gonca

Klasik edebiyatta en fazla sözü edilen çiçektir. Gülün en yaygın kullanımı sevgilinin güzellik unsurları ile ilgilidir. İstiare yoluyla gül, yanağı; gonca ise ağzı temsil etmektedir. Nehcî tek beyitte bu iki unsura işaret etmektedir:

Bil dehânundur nigârâ gonca-i terden garaz
Rûy-ı gül-gûnundur ancak verd-i ahmerden garaz
Nehcî (G.168/1)

Gül bahçesi anlamındaki gülistan, gülşen ve gülzâr, divan şiirinde sözü edilen başlıca mekânlardandır. Güllerin açılması ise, zevk ve eğlence devri olan baharın müjdecisidir.

3 "Surh-ser" sözcüğü metinde "surh-ı ser" şeklinde yazılmıştır.

Bâkî'nin beytinde hem baharın geldiği haber verilmekte hem de İranlı Sadî'nin Gülistân adlı eseri anılmaktadır:

Bir Gülistân yazdı bir ay içre fasl-ı nev-bahâr
Lâle yir yir sürh olupdur sebze hat şeb-nem nukat
Bâkî (G.222/3)

Şekli ve kırmızı rengi ile kadeh, ateş ve yara ile ilgili benzetmelere konu olmuştur:

Bezm-i gülzâr idelüm gel berü kim her gül-i surh
Câmlardur ki senünçün tolıdur müller ile
Behiştî (G.454/3)

Çemende hadd ü kaddünsüz beni odlara yakmaga
Gül-i surh âteş ü serv-i hırâmân heyzüm olmışdur
Behiştî (G.117/4)

Elüni çek gül-i ahmerden anup hâr elemin
Zahm-ı hûnînüni sînende gül-i ahmer tut
Behiştî (G.51/2)

Günümüzde de devam eden sevgiliye gül sunma âdeti Osmanlı şairlerince de dile getirilmiştir:

Gülsitân-ı tende oldı çeşm-i pür-hûn bâğbân
Hâk-pâye tuhfe ey gonca gül-i ahmer çeker
Bâkî (G.183/6)

Dâğ-ı surhum gösterüp lutfun recâ itsem nola
Bir gedâ kim şâha gül ʻarz eyleye ihsân umar
Nev'izâde Atâyî (G.41/3)

Kültürümüzde gülün en önemli özelliklerinden biri de Hz. Peygamber'i temsil etmesinden dolayı kutsiyet atfedilmesidir. Edirneli Nazmî sevgilinin yanağını gördüğünde salavât okumak gerektiğini hatırlatır:

Nazar itmek ruh-ı cânâna güzeldür zîrâ
Salavâta sebeb olur gül-i ahmer görmek
Nazmî (G.3848/2)

Pirizrenli Şem'î ise gülü, Hz. Peygamber'den başka, Hz. Ali, Cafer-i Tayyâr, Hz. Yûsuf'la ilişkili olarak kullanarak kutsiyetini vurgulamaktadır:

Gül ki âsâr-ı cemâl-i Ahmed-i Muhtârdur
Surh-pûş olmışdur san Haydar-ı Kerrârdur
Bâl açup uçmak diler yâ Cafer-i Tayyârdur
Satmağa gül Yûsufın sahn-ı çemen bâzârdur
Sâkiyâ mey sun bahâr eyyâmı gül devrânıdur
Şem'î (Mh. 1/8)

Divan şiirinde gülün ilişkilendirildiği organlardan bir de kulaktır. Emrî'nin beytinde kırmızı gonca, göz; beyaz gül ise kulağa teşbih edilirken kırmızı-beyaz kontrastından yararlanılmıştır:

Çeşm-i hûnîn gonca-i sürh ak gül sîmîn gûş
Şâh-ı gül senden yana yâ göz kulag olmış yine
Emrî (G. 439/3)

Âşık Çelebi açılmış gülü altın saçan cömert kimsenin eline teşbih etmektedir:

Der-miyân itmiş zer-i sürhını açıkdur eli
Öykünür dest-i güher-pâş-ı şeh-i serdâre gül
Âşık Çelebi (K. 4/36)

Şairler kendilerini, güle âşık olduğu düşünülen bülbül yerine koymaktadır:

Sadâsı nâlemün bülbül fezâ-yı sîne bâgumdur
Nihâl üzre gül-i ahmer elif üstinde dâgumdur
Emrî (G.163/1)

Hâkister oldı bülbül ü âteş kırmızı gül
Benzer Ziyâ'î bülbüli bir verd-i ter yakar
Mostarlı Ziyâî (G.127/5)

Siyâh-mest idi bülbül gam-ı hazân çekerek
Piyâle-i gül-i ahmerden etdi def'-i humâr
Sünbülzâde Vehbî (K. 50/7)

Gülün henüz açılmamış hali olan gonca, rengi ve küçük olması dolayısıyla sevgilinin dudağını temsil eder:

Câme-i sürhi beyâz üstine ber-dûş oldı
Yine ol gonçe-dehen bir gül-i gül-pûş oldı
Nâmî (G. 391/1)

Gülistân-ı melâhat içre ol serv-i ser-efrâzun
Dehânı gonce-i terdür ‘ızârı verd-i ahmerdür
Ravzî (G. 210/3)

Bil dehânundur nigârâ gonca-i terden garaz
Rûy-ı gül-gûnundur ancak verd-i ahmerden garaz
Nehcî (G. 168/1)

Sünbülzâde Vehbî'nin beytinde sevgilinin gül renkli yanağı karşısında lâle ve erguvan, utandıkları için yüzü kızaran kimseler olarak teşhis edilmiştir:

Lâle sürh olmuş kızarmış hacletinden ergavân
Tâb-ı reng-i rûy-ı alin eylemiş izhâr gül
Vehbî (K. 38/10)

Erguvan

Erguvan, gençken açan kırmızımsı mor çiçekleri daha sonra mavi yeşile dönüşen süs bitkisidir. İstanbul ve Bursa'da çok görülmektedir. XIV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar Bursa'da erguvan şenlikleri düzenlendiği bilinmektedir. Şerbetinin sarhoşu ayılttığına, mahmurluğu giderdiğine; şarabının ferahlık verdiğine inanılırmış (Onay 1992, 149). Şeyh Gâlib, II. Selim'i övdüğü kasidesinde erguvan şarabının bu özelliğini dile getirmektedir:

Vasf-ı cemîli öyle müferrih ki söylesem
Te'sîr eder dimâğa mey-i erguvân gibi
Gâlib (K.13/30)

Osmanlı şiirinde daha çok kırmızı renginden dolayı anılmaktadır. Bursalı Rahmî'nin beytinde bahar, kırmızı neşteriyle erguvandan kan almaktadır:

Katre katre ergavânun reglerinden akdı kan
Neşter-i sürh ile aldı hikmet ile dem bahâr
Rahmî (G.42/6)

Ravzî, kırmızı elbiseli sevgilinin boyunu erguvan fidanına, dudağını ise goncaya benzetmiştir:

Kırmızı câme ile ol dil-ber
Niçe bin nahl-ı ergavâna deger
Ravzî (G.276/3)

Dehân-ı yâri gördüm kırmızılar giymiş ol dil-ber
Bitürmiş Ravziyâ sandum ki nahl-ı ergavân gonce
Ravzî (G.477/5)

Osmanlı şiirinde erguvan imgesinin, genellikle mordan çok kırmızıya yakın tasavvur edildiği görülmektedir. Fakat Filibeli Vecdî'nin beytinde, kırmızı ile erguvan rengi arasındaki farka değinilmekte, iki rengin birlikte daha etkili olduğu belirtilmektedir:

Giyersin kırmızı câme libâs-ı erguvân üzre
Helâk eylersin 'uşşâkı idersin katı kan üzre
Vecdî (G.59/1)

Karanfil

Karanfil de kırmızı rengiyle şiirde çeşitli benzetmelerle anılmaktadır. Âşığın vücudundaki yaralar ve kanlı gözyaşları, sevgilinin yanağı, kırmızı renkli elbisesi karanfil teşbihiyle yer almaktadır.

Eskiden sarığın kenarına başta gül olmak üzere çeşitli çiçekler koymak âdeti yaygındı. Bâkî, başındaki yaraları böyle bir karanfil olarak yorumlamaktadır:

Seng-i bî-dâdunla serde zahm-ı hûnînüm ki var
Gûşe-i destârda rengîn karanfüldür bana
Bâkî (G.532/2)

Dir gören tâze dâgı başumda
Ne güzel kırmızı karanfül olur
Bâkî (G.156/2)

Karanfil güle nazaran daha koyu renklidir. Bu özelliğinden dolayı Ravzî, siyah renkte tasvir ettiği göğsündeki yaraları karanfile benzetmiştir:

Her zahm-ı tîri kırmızı gül sîne gülsitân
Dâg-ı siyâh benzedi yir yir karanfüle
Ravzî (G.517/3)

Bursalı Rahmî'nin sevgiliyi karanfile benzettiği beytinde teşbih, renkle birlikte şekil özelliğine dayandırılmaktadır. Sevgilinin kırmızı elbiselerinin kat kat olduğu söylenerek karanfilin yapraklarının görünüşü hatırlatılmaktadır. Ayrıca ikinci mısrada sevgilinin bazen de *sade* giyindiğini söyleyerek beyaz karanfile işaret etmekte, beyitte kırmızı-beyaz renklerin kontrastıyla görsel etki oluşturmaktadır:

Geh gâh geyer kırmızı atlasları kat kat
Geh sâde geyer niteki cânâne karanfül
Rahmî (K.12/7)

Emrî, kirpikleri ucunda toplanan kanlı gözyaşı damlalarını karanfile teşbih etmektedir.

Ruhunda hâl-i sürhun yâd idüp kan aglasa çeşmüm
Müjem ucında her katre nişân virür karanfülden
Emrî (G.393/4)

Burada dikkat çeken bir başka özellik de genellikle siyah renkte tasvir edilen sevgilinin yüzündeki benin kırmızı renkte yer almasıdır. Herhâlde şair ikinci mısrada bahsedeceği kanlı gözyaşı damlaları tasvirine okuyucuyu hazırlamak, beyitte renk bakımından uygunluk sağlamak için daha yaygın olan siyah yerine kırmızı rengi tercih etmiş olmalıdır. Renginden başka yuvarlak şekli de dikkate alın-

dığında ben'in kanlı gözyaşı damlasına teşbihi daha güçlü bir şekilde hissedilmektedir.

Muvakkit-zâde Pertev, sevgilinin şaraptan dolayı kızaran yanağını; Gâlib, kırmızı tülbente bürünmüş saçlarını karanfil olarak yorumlamıştır:

Lebün surh iken gülden ruhun da karanfülden
Kızarmış dahi mülden ʻakîk-i Yemenlenmiş
Pertev (G.252/4)

Yeni baş gösterip oynakladı sünbüldür zülf
Al dülbendde bir deste karanfildir zülf
Gâlib (G.161/1)

Gözyaşı

Osmanlı şiirinde sevgiliye ulaşması mümkün olmayan âşık tipinin bir özelliği de sürekli ağlamasıdır. Gözyaşları renk ilgisiyle bazen inciye teşbih edilir, bazen de kanlı olduğundan dolayı kırmızı renkli çeşitli varlıklara teşbih edilir. Beyânî ve Sehâbî'nin beyitlerinde gözyaşı akik ve yakuta teşbih edilmiştir.

Dem-be-dem hûnîn akar bu çeşm-i gevher-bâr-ı sürh
Çün ʻakîk olsa ʻaceb mi dîde-i hûn-bâr-ı sürh
Beyânî (G.69/1)

Bu eşk-i sürha bakmadılar iltifât idüp
Yâkût-ı nâbumı kara topraga saldılar
Sehâbî (G.103/3)

Âşığın gözyaşlarıyla kırmızıya boyanan yüzü, farklı benzetmelere konu olmuştur. Sehâbî aşağıdaki beyitte kanlı gözyaşlarıyla ıslanmış yüzünü hazan yaprağına benzetmiştir:

Hecründe eşk-i sürh ile âlûde çehreden
Oldı nümûne bâgda berg-i hazân sana
Sehâbî (G.7/3)

Vusûlî, ağlarken döktüğü kanlı gözyaşına sevgilinin yanağının yansımasını kırmızı şarap üzerine düşen gül yaprağı olarak yorumlamıştır:

Hûn-âb-ı eşküm içre hayâl-i ʻizâr-ı yâr
Gül bergidür ki düşdi mey-i ahmer üstine
Vusûlî (G.154/4)

Bursalı Rahmî ise kırmızıya boyanan yüzünden dolayı kendisini mîr-i âşıkan olarak takdim ederek kırmızının seçkin kimselere ait bir renk olduğunu ima etmektedir:

Rûy-ı zerdüm sürh-i eşkümle müzeyyen olalı
Rahmiyâ oldum belâ bâgında mîr-i ʻâşıkân
Rahmî (G.148/5)

Süheylî'nin beytinde ise, şiirde siyah rengiyle yer alan sevgilinin gözü kızarmış olarak tasvir edilmektedir. Sebep olarak göz hastalığı veya *fettân* sevgilinin gözünü kan bürümesi değil, âşığını gördüğünde kanının kaynaması ileri sürülerek güzel bir hüsn-i ta'lil örneği verilmiştir:

Remedden sanmanuz sürh oldı yârün çeşm-i fettânı
Görüp ben ʻâşık-ı şûrîde-hâli kaynadı kanı
Süheylî (G.358/1)

Yanak

Klâsik şiirde sevgilinin kırmızı renkli güzellik unsurlarından biri olan yanak, başta gül olmak üzere bu renkte çeşitli varlıklara benzetilerek anılmıştır.

Gül yüzün gördi meger hacletden
Kızarursa n'ola verd-i ahmer
Ravzî (G.260/2)

Beyânî ve Nazmî, sevgilinin yüzünden bahsederken gül ve yaseminin kırmızı ve beyaz renklerini zikrederek bir renk armonisi oluşturmaktadır.

N'eylerüz seyr-i gül ü yâsemeni gülşende
Ruhlarun berg-i gül-i sürh u sefîd olmaz mı
Beyânî (G.770/2)

Semen ü güldurur o serv-kadün
'Ârız-ıla 'izârı surh u sefîd
Nazmî (G.1407/3)

Osmanlı şairlerinin beyitte birden fazla renge yer vererek anlatımı daha *renkli* kılma gayretleri bilinmektedir. Ahmedî, aşağıdaki beyitte siyah ve kırmızı renge yer vermek üzere sevgilinin menekşeye benzettiği zülfü ile kırmızı güle benzettiği yanağını anmaktadır:

Yanagun üzre zülfüni görüp gönül didi
Zi hoş benefşe kim gül-i sürha nikâb olur
Ahmedî (G.179/2)

Haşmet, ay istiaresiyle andığı sevgilinin yanağını kırmızı atlasa teşbih etmiştir:

Tokunmuş târ-ı reng-i verd-i ahmerden bir atlasdır
Ruhun ey meh harîr-i pertev-i hûrşîd-i ân üzre
Haşmet (K.8/28)

Burada Emrî'nin farklı yaklaşımının bir örneği de dikkat çekicidir. Sevgilinin yüzündeki ben, genellikle siyah rengiyle tasvir edilmekte iken, aşağıdaki beyitte âşığını katleden sevgilinin üzerine sıçramış kan olarak yorumlamıştır:

Hâl-i ahmer sanma katl eylerken ol kâtil beni
Cübbesine sıçramış bir katre kanumdur benüm
Emrî (G.324/4)

Vahyî'nin beyitlerinde sevgilinin yüzü öpülmekten kızarmış olarak tasvir edilmektedir:

Çü gâze rû-nümûd olmış ruhında sürhî-i bûse
Hayıflar mülk-i hüsn-i rûy-ı yâre yâd ayak basmış
Vahyî (G.131/4)

Sürhî-i bûse kim ruh-ı hûbâna dizdiler
Gûyâ kenâr-ı Kevsere peymâne dizdiler
Vahyî (G.53/1)

Dudak, Ağız

Dudaklar la'l ve yakut gibi kırmızı renkli değerli taşlara teşbih edilmiştir:

Bûse-i lali tutar ancak dehân-ı şekveyi
Mûm-ı surh ile mühürlenmekdedir mektûblar
Haşmet (G.48/2)

Bu leb midür 'aceb yâ la'l ü yâkût
Bu diş midür ya-hûd dürr-i le'âlî
Ahmedî (G.648/4)

Kırmızı renginin yanında küçük olması dolayısıyla gonca istiaresine sebep olmuştur:

Çün agzun goncasın zikre getürdi
Hayâsından kızardı la'l-i ahmer
Ahmedî (G.141/2)

Gülistân-ı melâhat içre ol serv-i ser-efrâzun
Dehânı gonce-i terdür 'ızârı verd-i ahmerdür
Ravzî (G.210/3)

Beyânî'nin beytinde ise dudak şarapla ve simya ilminde toprağı altına dönüştürmede kullanılan *kibrît-i ahmer*le yani kırmızı kükürtle özdeşleştirilmiştir:

Tâbnâk etdi Beyânî'nün o denli kalbini
Câm-ı la'lündür senün kibrît-i ahmer sâkiyâ
Beyânî (G.35/5)

Kırmızı Mürekkep

Eskiden kitaplar genellikle siyah mürekkeple yazılır, ancak başlıklar veya dikkat çekilmek istenen özel bölümler için kırmızı mürekkep kullanılırdı. En yaygın uygulama

Kur'ân'da ayetleri birbirinden ayırmak için kırmızı nokta konmasıdır. Şairler genellikle sevgilinin ağzını küçüklüğü ve rengi dolayısıyla bu noktaya benzetmişlerdir. Behiştî buna işaret etmektedir:

Femün kim mushaf-ı hüsne letâfet virdi gâyetde
Dönüpdür nokta-i sürha ki korlar anı âyetde
Behiştî (G.478/1)

Bu ayırt edici işaret, nokta olabileceği gibi mim harfi de olabilir. Emrî, içi kırmızı mürekkeple renklendirilmiş mim harfini teşhis ederken sevgilinin dudağına öykündüğü için kalem erbabı tarafından ağzı kan doldurulmuş bir kimse olarak tasvir edilmektedir:

Sürh ile tolma degül agzuna öykündügiçün
Mîmün erbâb-ı kalem itdiler agzın tolu kan
Emrî (G.379/4)

Âşık Çelebi aşk kitabını tasvir ederken, bölüm başlıklarının âşığın kanından ibaret olan kırmızı mürekkeple yazıldığını ima etmektedir:

Noktası sır fenn-i 'ışkun bir kitâbı var imiş
Surh-ı hûn-ı 'âşık ile fasl u bâbı var imiş
Âşık Çelebi (G.113/1)

Nazmî ise sevgilinin dudağından bahsettiği beytinde gözyaşını kırmızı mürekkebe; gözünü, hokkaya teşbih etmiştir:

Lebi vasfında yârun ser-sühen yazmaga Nazminün
Bu hûnîn eşki surh u çeşmi bir la'lîn devât olmış[4]
Nazmî (G.2798/5)

Kumaş, Elbise

Kırmızı dikkat çeken, heyecan uyandıran bir renk olması dolayısıyla çeşitli kültürlerde gösteriş vesilesi sayılmak-

4 "Devât" sözcüğü metinde "devlet" şeklindedir.

tadır. Osmanlı kültüründe kırmızı elbiselerin bayram ve doğum günü gibi kutlamalara mahsus olduğunu gösteren beyitlerin sayısı az değildir:

‘Îd oldı diyü geydi şafak kırmızı atlas
Kim olmış ana mâh-ı nev altun ile tamgâ
Bursalı Rahmî (K.10/5)

Ammâ ki şimden sonra hep feyz u neşât u şevk ile
Tebrîk içün gelmekdedir hil‘at giyüp surh u sefîd
Nedîm (Kt.9/9)

Kâfir kızı tükenmedi mi mâtem-i peder
Sâgar çeküp kızılca sürünmez misin dahı
Nedîm (G.156/4)

Sâyebân-ı ‘anberîn kurmış felekler ‘ıyş içün
Kırmızı atlasdan olmışdur otağı lâlenün
Revânî (G.202/6)

Sünbülzâde Vehbî’nin beyti ise bayram günlerinde kırmızı giyme âdetinin yalnızca Müslümanlarda değil, gayrimüslimlerde de uygulandığını göstermektedir. Beyitte şarap içme ve yumurta boyama âdetleri gayrimüslimlere ait bir bayrama işaret etmektedir:

Reng-i sahbâ ile olmuş gül yanaklar al al
Beyza-i sürh idi hem kâfir giyinmiş kırmızı
Vehbî (G.260/2)

Osmanlı kültüründe vâlâ denilen kumaşın kırmızı renkli olanının çeşitli alanlarda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Vâlâ, ince ipekten dokunmuş değerli bir kumaş çeşididir ve daha çok kırmızı renkli olanları makbul sayılmaktadır. Revânî’nin beytinde lâlenin yaprakları, mumu rüzgârdan koruyan bir örtü olarak bu kumaşa benzetilmiştir. Hecrî’nin kanlı gömleğini tasvir ettiği beyitte ise fânûs-ı hayâl denilen fener anlatılmaktadır. Eskiden mu-

şamba ve ipekli kumaştan yapılan bu fener, içinde yanan mumun sıcaklığıyla döner ve çevresini kaplayan kumaş üzerindeki resim ve şekilleri çevreye yansıtır, duvarlara renkli, hareketli görüntüler aksettirirdi (İpekten 1990, 142).

Bezm-i gülde nergisün şem'in sakınup bâddan
Dutdı fânûsına lâle kırmızı vâlâ yine

Revânî (K.30/8)

Şol şafak kim görinür sahn-ı felekde her gice
Kadrünün fânûsı içün kırmızı vâlâ olur

Revânî (K.5/14)

Sîne-i pür-sûz u pür-nakşıla oldı pîrehen
Kan yaşumdan bir kızıl örtülü fânûs-ı hayâl

Hecrî (Zülfe 2010: 147)

Aşağıdaki beyitlerde ise vâlâ, misk ile birlikte kullanılarak, siyah ve kırmızı kontrastı oluşturulmaktadır. Revânî, vâlânın değerli şeyleri saklamada kullanıldığına; Hecri ise vâlâ ile misk elenebileceğini söyleyerek kumaşın ince dokusuna işaret etmektedir.

Meger ki mülk-i Hoten tâciri durur lâle
Ki sardı kırmızı vâlâya misk-i Tâtârı

Revânî (K.32/11)

Dîde-i pür-hûnum içre hâk-i pâyun cevheri
Tûtiyâdur kim elenmiş sürh vâlâdan geçer

Hecrî (G. 44/6)

Revânî başka bir beytinde bu kumaşın hükümdarlara mahsus olduğunu bildirmektedir:

Pâdişâhsın sancağ-ı âha 'alemdür mâh-ı nev
Kim şafak anun nigârâ kırmızı vâlâsıdur

Revânî (G.132/2)

Ahmed Rıdvan'ın beyti, Türklerde gelin kıyafetinin de kırmızı renkte olduğunu göstermektedir:

'Arûs olmaga düzündi kuşandı
Kızıl yaşmagını gine yaşındı
Ahmed Rıdvan (Hüsrev ü Şirin 4000)

Kanla ilişkilendirilen kırmızı renk, Osmanlı şiirinde öfke ve savaş simgesi olarak da kullanılmıştır (Demir 2015, 63). Aşağıdaki beyitlerde sipahi, levent ve muzaffer hükümdar, kırmızı giyimli olarak tasvir edilmektedir:

Oddan âhum tâc-ı surh urundı şâhîler gibi
Kandan eşküm allar geydi sipâhîler gibi
Nazmî (G.6555/1)

Âteş-i âhumla oddan tâs urupdur başuma
Bir levendüm kırmızı bir şeb-külâhum var benüm
Âhî (G. 71/3)

Degüldür kırmızı câme olupdur kana müstagrak
Niçe 'âşıklar öldürmiş o bir şâh-ı muzafferdür
Ravzî (G.210/2)

Bazı şairler sevgili üzerindeki kırmızı elbiseyi erkeklere mahsus olduğu düşünülen yiğitlik ve şiddet simgesi olarak değerlendirmişlerdir:

Yiğit mi oldun a cânım nedir bu kırmızı şâl
Başında dün dahı bağlıydı kırmızı çenber
Nedîm (K.13/22)

Hışmnâk olduğını iş'âr içün ol şeh-levend
Kırmızı şâl ile geymiş câme-i zer-târ-ı sürh
Beyânî (G.69/5)

Nedür ol câme-i sürh u o celâlî destâr
O edîbâne tekellüm ol levendâne şi'âr
Beyânî (G.92/1)

Kırmızı renk yalnızca kan dökücü olanın değil, savaşta şehit olan kimsenin de ayırt edici özelliğidir. Emrî, şehitlerin kabir örtüsünün kırmızı olduğunu ima etmektedir:

‘Aceb mi kan boyarsa gözlerin her demde Emrînün
Şehîd-i ‘ışkdur merdümleri kabrine al örter
Emrî (G.198/5)

Kırmızı Başlık

Osmanlı toplumunda kadınların kırmızı başlık giydiklerine dair ipuçları da bulunmaktadır. Meşhûrî, kırmızı fesin Tunus'a ait bir kıyafet olduğuna işaret etmektedir:

Bir Tunus dilberine döndü giyince gûyâ
O siyeh-çerde civânım başına kırmızı fes
Meşhûrî (G. 58/2)

Bitdi serv üstinde gül-i âl yâ tûtî kondı dir
Sun‘iyâ gören o mâhun şeb-külâhın kırmızı
G. Sun'î (G. 199/5)

Arpaemîni-zâde Sâmî ise sevgilinin fesini, çiçeklerden örülmüş sepete; alnına dökülen saçlarını ise bu sepetten sarkan menekşe demetine teşbih etmiştir. Beyitte fes kırmızı rengiyle yer alırken, saçlar menekşe renginde tasvir edilmiştir.

Gûyâ o kırmızı fes ile turre-i cebîn
Bir top benefşedür seped-i verd-i alda
Sâmî (G.113/6)

Kına

Türkçede hile anlamı da olan *al* sözcüğü, şairlere çeşitli söz oyunları yapmada imkân sağlamaktadır. Bu nükte yapma gayretine, yine ilk anlamları dışında hile anlamları da olan *nakış* ve *renk* sözcükleri eşlik etmektedir. Genellikle elleri kınalı olan güzeller âşığına hile yaparak çeşitli şekillerde eziyet eden kimse olarak tasvir edilir:

Mâh-ı neve bir al ile reng eylemek ister
Emrî o püser kim urur engüştine hınnâ
Emrî (G.27/5)

Öldürüp ‘âşıkını kana sokardı elini
Âl idüp tutmasa ger dest-i nigârı hınnâ
Emrî (G.20/2)

Sehâbî’nin beyti ise bayramlarda kına yakıldığına tanıklık etmektedir:

‘Iydda her ‘âşıkun almağa gönlin al ile
Ellerin hınnâ ile nakş eylemiş hûbân-ı ‘ıyd
Revânî (G.45/2)

Şarap

Osmanlı şiirinde şarap kırmızı renkte tasavvur edilmiş, renginden dolayı aynı renkte başka varlıklarla ilişkili olarak anılmıştır. Bunlardan en fazla karşımıza çıkan unsur gül, kan, altın kadeh ve sevgilinin dudağıdır.

Şarabın kibrit-i ahmer yerine konduğu yukarıda dile getirilmişti. Haşmet aynı benzetmeye yer verdiği beyitte ayrıca kadehi rindlerin kırmızı renkli macun hokkasına benzetmiştir.

Hokka-ı macûn-ı kırmız-reng-i rindândır kadeh
Pûte-i kibrît-i ahmer dense şâyândır kadeh
Haşmet (G.37/1)

Sâgar-ı mey pûte-i kibrît-i ahmerdir bana
Mâye-i iksîr-i şâdî âteş-i terdir bana
Haşmet (G.8/1)

Bâkî, elinde kırmızı altın yerine gül renkli şarap kadehi bulunan kalender kimsenin yoksul sayılmayacağını söylemektedir. Karşılaştırılan iki unsurun divan şiirinde bir değer ifade ettiği bilinmektedir.

Tehî-dest olsan ey rind-i gedâ gam çekme kim elde
Zer-i sürh olmasun gül-gûn şarâb-ı dil-güşâ olsun
Bâkî (G.351/4)

Kırmız bitkisinden elde edilen şurubun ferahlatıcı etkisinden daha önce bahsedilmişti. Şarabın söz konusu olduğu beyitlerde de aynı etki hissedilmektedir. Aşağıdaki beyitte yine neşeli havasıyla karşılaştığımız Bâkî'ye keyif veren yalnızca altın ve şarap değil, bunlara eşlik eden sevgilinin dudaklarıdır. Bu üç unsurun da kırmızı renkte olması dikkat çekicidir:

Eyleyüp ʻayş-i hayâl-i leb-i dil-ber hâtem
Câm-ı zerrîn ile çeksün mey-i ahmer hâtem
Bâkî (K.19/39)

Acı çekmekte olan Beyânî'nin kanı, kırmızı şaraptan daha fazla hararetlidir:

Katre-i hûn-ı dil-i pür-ıztırâbumda ʻaceb
Bir harâret var Beyânî ki mey-i ahmerde yok
Beyânî (G.414/5)

Divan şiirinde kırmızıbiberin geçtiği nadir beyitlerden birini söyleyen Kânî, kendisini tecrit ederek tecahül-i ârif ile, şiirini okuyan zahidin dimağının acımasını, kalemine kırmızıbiber sürmüş olabileceği ihtimali ile açıklamaktadır.

Zâhidi telh-dimâg eyledi şiʻrün Kânî
Bilmezem hâmesine fülfül-i ahmer mi sürer
Kânî (G.47/5)

Al Tûtî

Tûtî, dilimizde papağan ismiyle de bilinen, konuşma öğretilebilen maruf kuştur. Çeşitli renklerde olduğu bilinmektedir ancak divan şiirinde daha çok kırmızı renkli olanı anılmaktadır. Burhân-ı Katı'da tûtî sözcüğünün

gemi anlamı olduğu da belirtilmektedir (Mütercim Âsım 2000, 788). Şairler kırmızı rengi ve konuşma özelliğinden dolayı sevgilinin dudağı ile ilişkili olarak yer vermişlerdir. Emrî, sevgilinin kırmızı dudaklarını ve beyaz dişlerini tasvir ederken gagasında inci taşıyan kırmızı papağan benzetmesine başvurmuş, benini ise siyah renkli kargaya benzeterek hem renk hem de anlam bakımından zenginlik kazandırmıştır:

Zâg-ı miskîdür beni konmış İrem gülzârına
Âl tûtîdür lebi almış güher minkârına

Emrî (G.433/1)

Kabûlî ise sevgilinin ağzını papağana, dudaklarını şekere benzettiği beytinde papağanlara konuşma öğretilirken şeker ve ayna kullanıldığına işaret etmektedir:

Al tûtîdür femün gûyâ şekerdür leblerün
Anı seyr etmek dilersen destüne al âyîne

Kabûlî

Sun'î, sevgilinin boyunu serviye, başındaki yelken takyesi denilen başlığı da servi dalına konmuş papağana teşbih etmiştir. Yelken takyesi önden ve arkadan sarkan dört yakası olan, askerlerin giydiği bir başlıktır (Kafadar 2014, 118). Sarayda cücelerin, sazende ve başçavuşların giydiği de bilinmektedir (Serdaroğlu 2006, 100).

Serv-i bâlâ üzre konmış al tûtî sandum
Vereler zînet kad-i cânâna yelken takyesi

G. Sun'î (G. 194/4)

Sâmî ise kırmızı mürekkeple çekilen tuğraları papağana teşbih etmiştir.

Ne dem surh ile olsa revnak-ârâ-yi nişân tuğra
Döner tûtî-i ala k'ola zerrîn-âşyân tugra

Sâmî (K.23/1)

Kan, Çatışma

Kırmızı rengin kanı, dolayısıyla şiddet hatta savaşı çağrıştırması doğaldır. Hatta dilimizde rengin bu tonu kan kırmızısı şeklinde kalıplaşmıştır. Osmanlı şiirinde, çatışılan kültürlerle ilgili söylem içerisinde kırmızı rengin bu olumsuz çağrışımı yer bulmaktadır. Özellikle Osmanlı-İran çatışmasının yoğun olduğu dönem şairlerinde daha sık görülen bu durum genelleşerek imge halini almıştır (Demir 2015, 68). Aşağıdaki beyitlerde çemen tasvir edilirken bu imgeye başvurulmuştur:

Çemende goncelerden lâleye gül nîzeler çekmiş
Sanasın rûm şâhıyla kızılbaş eylemiş ugraş
Hecrî (G.76/4)

Kırmızı lâleler şâh üzre sahrâlarda zeyn olmış
Dikilmiş sürh-serler kellesi sandum sinân üzre
Filibeli Vecdî (G.59/5)

Birçok şair ise sözcükleri gerçek anlamıyla kullanarak Osmanlı-İran çatışmasını dile getirmektedir:

Ser-i a'dânı boyar kana dem-â-dem kılıcun
Anlara halk anun'çün didiler sürh-serân
Bâkî (K.2/25)

Boyadı kana kızılbaşlarun kellelerin
Bahr-i hûn üzre habâb oldı ser-i surh-serân
Sâmî (Kt. 32/8)

Deşt-i belâda lâle gibi pây-mâl ider
Varursa Rûm leşkeri surh-ser üstine
Ravzî (G.478/3)

Beyânî'nin sürh redifli gazelinden alınan, sevgilinin kırmızı elbisesi ve yanağından bahsedilen aşağıdaki beyitlerde olduğu gibi tek başına kırmızı renk öfkenin ifadesi olarak da kullanılmıştır:

Hışmnâk olduğını işʻâr içün ol şeh-levend
Kırmızı şâl ile geymiş câme-i zer-târ-ı sürh
Beyânî (G.69/5)

Dâyimâ rûy-ı celâlin gösterür ʻâşıklara
ʻAks edüp olsa n'ola âyîne-i ruhsâr-ı sürh
Beyânî (G.69/4)

Rengin yukarıdaki olumsuz simgesel değerine karşılık, Emrî'nin beytinde sevgiliden gelen mektubun kırmızı damgalı olması âşığına olumlu cevap vereceğine dair bir ipucu olarak telakki edilmiştir:

Nâmesin Emrî bu al tamgalu kâgıd itdügi
Nâzükâne merhabâya el sunar cânâ sana
Emrî (Kt.14/2)

Yara

Osmanlı şiirinde tasvir edilen âşık tipinin özelliklerinden biri de vücudunun yaralarla kaplı olmasıdır. İşte bu yaralar kırmızı rengiyle başta gül olmak üzere, çeşitli varlıklara benzetilmiştir:

Elüni çek gül-i ahmerden anup hâr elemin
Zahm-ı hûnînüni sînende gül-i ahmer tut
Behiştî (G.51/2)

Kırmızı gülleridürür bâg-ı cûdun yir yir
Sînem üstinde olan dâg-ı firâvân saf saf
Mostarlı Ziyâî (G.213/2)

Saîd Giray, âşığın yaralarını kırmızı yumurtaya teşbih etmektedir. Kırmızı yumurta ise beyitlerden de anlaşılacağı üzere Hristiyan kültüründe Paskalya'da yumurta boyama adetlerine dayanmaktadır:

Zahm-ı dil-i zâr dönmededür beyza-i surha
Her gamze ki bu kâfir-i Rûmun ʻamelidür
Saîd Giray (G.55/4)

Beyza-i surh gibi paskalyada ra'nâlanarak
Âteş-i 'aşk ile kıldı tenümi tefte-i Rûm
Saîd Giray (G.119/3)

Emrî, göğsünde elif şeklindeki yaraları açıklarken, aşk çölünde kendisini öldürmeye gelen yılanın, sinesinin ateşinde yandığını ifade etmektedir:

Tenümde sürh elif sanman cünûn deştinde bir sü'bân
Olupdur katlüme geldükde sûz-ı sîneden biryân
Emrî (G.388/1)

Nazmî vücudundaki yaraları siyah ve kırmızı renkte tasvir ederek vücudunun nakışlı olduğunu söylemektedir:

Tenüm ki surh u siyâh oldı senünle yir yir
Bana bu resmle bu nakş sen nigârundur
Nazmî (G.2439/4)

Bursalı Rahmî'nin beytinde gönül yarası kırmızı renkli hükümdar otağına, Beyânî'nin beytinde ise altın paraya teşbih edilmiştir:

Zeyn oldı sanma vâdi-i dil tâze dâg ile
Seyrâna çıkdı şâh-ı gamun sürh otâg ile
Rahmî (G.186/1)

Ahker-i sûzâna dönmişdür Beyânî dağ-ı dil
Micmer-i pür-âteş içre sanki bir dînâr-ı sürh
Beyânî (G.69/7)

Değerli Taşlar

La'l

La'l, kırmızı renginden dolayı istiare yoluyla sevgilinin dudağı yerine kullanılan değerli taştır. Aslında beyaz olduğu halde ciğer kanıyla boyanıp güneşe bırakıldığı, böylece kırmızı rengini kazandığı rivayet edilmiştir. Çeşitli süs eşyaları yapımında kullanılmıştır. Osmanlı şiirinde en fazla sevgilinin dudağı bağlamında geçmektedir.

Sehâbî, istiare yoluyla sevgilinin dudağından bahsederken, kanlı gözyaşlarını kırmızı renkli yakut ve mercana benzetmiş, beyitteki renk vurgusunu güçlendirmiştir:

La'lün gamıyla gözden akan eşk-i sürhumı
Yâkût-ı âb-dâr ile mercâna virmezin
Sehâbî (G.295/2)

Sünbülzâde Vehbî ise sevgilinin dudaklarıyla iddialaşan la'lin, utançtan kızardığını dile getirerek hüsn-i talil yapmaktadır:

Sengîn-nihâd iken ruhu hacl ile sürh olur
La'l-i lebile etdigiçün la'l-i nâb bahs
S. Vehbî (G.29/4)

Bursalı Rahmî, yaralarını benzettiği la'l kırmızısı ile, sararmış boyunu benzettiği altın sarısı renklerini birleştirerek renkli bir beyit kurmaktadır:

Kâmetüm bir halka-i zer sînem üzre dâg-ı sürh
Gûyiyâ bir la'ldür konmışdur altun üstine
B. Rahmî (G.197/4)

La'l-i dil-dâr üzre Emrî şol leb-i yâkûtlar
Mîmdür kim üstine sürh ile yazılmış mülün
Emrî (G.258/5)

Yakut

Kırmızı, sarı ve gök olmak üzere üç rengi olan değerli taş. Ateşe dayanıklı olduğu, erimediği, boyna asıldığında taun ve vesveseye mani olduğu, kışın içine atıldığı suyun donmadığına inanılırmış (Onay 1992, 432). Osmanlı şiirinde kırmızı rengi ve değerli olması sebebiyle yer verilmiştir. Sevgilinin dudakları, âşığın kanlı gözyaşları ve şarap yakuta benzetilmiştir. Sehâbî gözyaşını yakuta benzetmektedir. Kânî ise sevgilinin la'l dudaklarının yâkut değerinde olduğunu ifade etmektedir.

Bu eşk-i sürha bakmadılar iltifât idüp
Yâkût-ı nâbumı kara topraga saldılar

Sehâbî (G.103/3)

La'l-i lebün ki katre-i rengîn çekîdedür
Yâkut-ı sürh ile ikisi bir çekîdedür

Kânî (G.18/1)

Akîk

Yemen'de çıkarılan ve rengini Süheyl yıldızından aldığına inanılan kırmızı renkli taştır. Vücuttaki kanamaları durdurduğuna ve insan ruhuna olumlu etkileri olduğuna inanılırmış. Hatta yüzük olarak taşındığında fakirliği giderdiğine dair hadis rivayeti olduğu bildirilmektedir (Pala t.y., 26). Şiirde kırmızı renginden dolayı, sevgilinin dudakları ile benzerlik kurulmuş, Yemen'le birlikte anılmıştır.

Nazmî'nin beytinde dudak teşbihinin yanında, çıkarıldığı Yemen'le ilişkisi, kanamaları durdurma özelliği dile getirilmiş, ayrıca kanda sözcüğünün iki anlamı çağrıştırılarak hüner sergilenmiştir.

Kırmızı renkle her kandayısa dudaguna
Öykünüb kan kurıdur imdi 'akîki Yemenün

Nazmî (G.3817/3)

Lebün surh iken gülden ruhun da karanfülden
Kızarmış dahi mülden 'akîk-i Yemenlenmiş

Muvakkitzâde Pertev (G.252/4)

Mercan

Denizden çıkarılan kırmızı renkli süs taşıdır. Osmanlı şiirinde genellikle mercan kadeh ve âşığın gözyaşı bağlamında kullanılmıştır. Hecri ve Sehâbî'nin beyitlerinde âşığın kanlı gözyaşı ile mercan arasında ilişki kurulmuştur.

Dediler çeşmümde eşkümle kızıl regler görüp
Bahr-i ʻummân yâdigârı dürr-ile mercân olur
Hecrî (G.60/4)

Laʻlün gamıyla gözden akan eşk-i sürhumı
Yâkût-ı âb-dâr ile mercâna virmezin
Sehâbî (G.295/2)

MAVİ

Mavi rengi ifade etmek üzere divan şiirinde en fazla Farsça kökenli *kebûd* sözcüğü tercih edilmektedir. Bundan başka Türkçe *gök;* Arapça *zerk, ezrak*, ve *mâʾî* sözcükleri de kullanılmaktadır. Arapça z-r-k (ز ر ق) kökü 1. Hîle, riyâ, ikiyüzlülük 2. Şırınga yapma anlamındadır. Aynı kökten gelen *zerkâ* ise 1. (uğursuzluğuyla tanınan bir Arap kadınının adından kinâye olarak) gök gözlü (kadın) 2. Gök mavisi 3. Mavi anlamlarına gelmektedir (Devellioğlu 1970, 1421).

Birçok toplumda yeşil ile mavi rengin karıştırıldığı bir gerçektir. Meselâ Bâkî'nin beytinde *dûd-ı kebûd* (mavi duman) ile *tâc-ı zümürrüdî* (zümrüt renkli taç) arasında benzerlik kurulurken zümrüdü yeşil renkle tanımladığımıza göre böyle bir karışıklık olduğunu düşünebiliriz.

Tâc-ı zümürrüdî görinür var ise meger
Bâlâ-yı serde illere dûd-ı kebûdumuz
Bâkî (G.193/3)

Pastoureau, Latincede sarı ile mavi renklerin belli bir terimden yoksun olduğunu belirterek bunun, Romalıların bu iki renge fazla ilgi göstermediklerinin bir delili sayılabileceğine işaret etmektedir (2016, 33).

Mavi Göz

Divan şiirinde sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan gözün siyah ve ala renkli olduğu bildirilmektedir (Pala, 115). Fakat sevgili birçok şair tarafından mavi gözlü ola-

rak tasvir edilmekte, *çeşm-i kebûd* tamlamasıyla anılmaktadır. Farsçadaki kebûter (güvercin) sözcüğünün kebûd'dan türetildiği anlaşılmaktadır. Bu ilişki şairlerin çeşitli söz oyunları yapmalarına imkân sağlamıştır.

Uçar o çeşm-i kebûdun hayâli çeşmimde
Kebûter-i ser-i bâm-ı nigâhım olmuşdur

Sâmî (G.36/4)

Kebûd çeşmin edip cilveger per-i nigehin
Peyâmı göklere erdi kebûter-i nigehin

Şeyh Gâlib (G.179/1)

Nedîm'in aşağıdaki beytinde bu teşbihin sadece güvercinle sınırlı olmadığı, buna çok benzeyen kumruyla da sağlandığı görülmektedir.

Değil çeşm-i kebûd ol ebruvânın zîr-i tâkında
İki âvâre kumrîdir ki gelmiş âşiyan tutmuş

Nedîm (G.52/2)

Nedim'in aşağıdaki beytinde sevgilinin güzellik unsurlarından zülüf, siyah renginden dolayı Mağrib ülkesiyle; külahı, kırmızı olarak tasavvur edilmesinden dolayı Fas ülkesiyle; mavi gözleri ise Çerkes ülkesiyle ilişkilendirilmiştir. Buradan Nedim'in imge dünyasında Çerkes güzellerinin mavi gözlü olarak yer aldığını düşünebiliriz.

Zülf ü külâhı verdi halel Mağrib u Fasa
Çeşm-i kebûdu saldı akın mülk-i Çerkese

Nedîm (G.131/1)

Muvakkit-zâde Pertev'in beytinde sevgilinin mavi (kebûd) gözleri, tûtî-i ahdara benzetilmektedir. Ahdar sözcüğünün ilk anlamının yeşil olduğu, fakat mavi, hatta bazen siyah rengi ifade etmek üzere kullanıldığı bilinmektedir. O halde sevgilinin gözlerinin benzetildiği papağanın rengi mavi olarak düşünülmelidir.

Söz bir itdükde iki çeşmân-ı gûyâ-yı kebûd
Birbiriyle san iki tûtî-i ahdar söyleşür
Muvakkit-zâde Pertev (G.102/2)

Şairler gözü mavi renkte tasavvur ettiklerinde gökyüzü, deniz, bulut gibi mavi renkli başka varlıklarla ilişki kurmuşlardır. Şeyh Gâlib, *çeşm-i kebûdundan* redifli gazelinde sevgilinin mavi gözünün tesiriyle, kendi buğulu gözlerini deniz ve bulutla özdeşleştirmiştir.

Hevâyî olduğından meşreb-i erbâb-ı dil ekser
Dü-didem ebr-i deryâ-bârdur çeşm-i kebûdundan
Şeyh Gâlib (G.262/5)

Nedîm'in mısralarında ise, mavi göz ile âşığın göğe çıkan âh'ı ilişkilendirilmiş, siyah zülüf ve beyaz gerdan da zikredilerek şiirin görsel etkisi üç renkten yararlanılarak artırılmaya çalışılmıştır:

Kebûd çeşmi bî-rahm etdi nigâhın
Âşıkların göğe çıkardı âhın
Sordum gerdeninden zülf-i siyâhın
Bir cevâb vermedi akdan karadan
Nedîm (Kşm.1/2)

Şeyh Gâlib'in mavi gözlü sevgiliden yakındığı aşağıdaki beyitte sûfîlerin mavi renkte kıyafet giydiklerine dair bir ipucu vardır.

Bir oldı cübbe vü destârı şimdi zerk-pûşânın
Kimi mest ü kimi hammârdır çeşm-i kebûdundan
Şeyh Gâlib (G.262/7)

Yukarıda *zerkâ* sözcüğünün Arapça'da uğursuzluk ve nazar olduğuna inanılan "gök gözlü kadın" anlamında olduğu belirtilmişti. Türkçedeki *gök göz* tamlaması da aynı anlamda işletilmektedir. Muvakkit-zâde Pertev'in aşağıdaki

beytinde, sevgilinin mavi gözünün uğursuzluğa, belâya sebep olduğu söylenmektedir:

Ol nigâhı âfetün çeşm-i kebûdı ‘âleme
Zannum oldur bir belâ-yı âsmân olmış gibi
Muvakkit-zâde Pertev (G.513/2)

Mavi Renkli Çiçekler

Nilüfer

Divan şiirinde nilüfer mavinin tonlarında tasavvur edilmektedir. Aslında bu çiçeğin dünya geneline yayılmış farklı renklerde elli civarında çeşidi vardır. Demek ki Osmanlı şiirinde bu renkte olanı şiirsel imge haline gelmiştir. Bir su bitkisi olan nilüfer, güneş battığında suya çekilirmiş. Bir kuş gelip nilüferin battığı yerde dinlenirmiş, su üstüne çıktığında ise gidermiş (Mütercim Âsım 2000, 562). Nedim'in birinci beytinde gökyüzü, ikinci beytinde ise sevgilinin öpülmekten morarmış dudağı bu renkte tasvir edilmektedir. Zira bu cins nilüfer, maviden çok mor renge daha yakındır.

Arş ile hem-dûş ola tâk-ı revâk-ı haşmetin
Tâ ki ber-câdır bu âlî-kubbe-i nîlüferî
Nedîm (K.5/53)

Böyle zûr-ı bûseden kimler kebûd etmiş aceb
Kim leb-i gül-fâmı dönmüş gonca-i nîlûfere
Nedîm (G.132/4)

Ancak elliden fazla türü olan nilüferin farklı renklerine şiirde yer verildiğini gösteren beyitler de vardır. Aşağıdaki beyitlerde Revânî, hükümdarın önünde yol açmak üzere ilerleyen görevlilerde bulunan altın çanı; Şeyhülislam Yahyâ ise sararmış yüzünü, sarı renkli nilüfere teşbih etmektedir:

Atun önince müdâm olmağa ol peyk revân
Zeng-i zer takdı miyânına anun nîlüfer
Revânî (K.10/11)

Gören dir rûy-ı zerdüm dîde-i gam-dîde aglarken
Bitürmiş cûybâr-ı vâdî-i hicrânda nîlüfer
Şeyhülislâm Yahyâ (G.45/3)

Menekşe

Maviden çok morun çeşitli tonlarında açan malum çiçektir. Günümüz Türkiye Türkçesinde bu iki renk arasındaki ayrım artık netleşmiş olmasına rağmen Osmanlı şirinde birbirine yakın olan mavi ve menekşe renkli unsurlar arasında benzerlik kurulmuştur. Meselâ Revânî'nin aşağıdaki beytinde menekşe, renginden dolayı güvercine teşbih edilmiştir.

Bâğda gûyâ benefşe bir kebûterdür kebûd
Kim derûnı goncanun olmışdur ana âşiyân
Revânî (K.24/8)

Başka bir beyitte ise menekşe, acı çeken âşık olarak yorumlanmıştır. Bu acı çekme vasfı ile menekşe rengi arasında ilişki kurulmaktadır. Klasik Türk şiirinde aşığın vücudunun morarması oldukça yaygın bir tasvirdir.

Bir benli güzeldür gök ala gözlü çemende
Dönmiş ne içün 'âşık-ı gam-hâre benefşe
Revânî (K.29/7)

Menekşe rengi ile ilişkili olarak ele alınan unsurlardan biri de sevgilinin ayva tüyleridir. Sevgilinin yüzünde yeni çıkan tüyler, menekşe bahçesi hayaliyle sunulmaktadır.

Hatt-ı nev-hîz-i 'izârın zînet-i ruhsâr eder
Gülşen-i hüsnin gül-endâmum benefşezâr eder
Beyânî (G.139/1)

Sümbül

Çeşitli renkleri bulunmasına rağmen divan şiirinde, daha çok mor renkli olanları tasvir edilen sümbülün rengi *kebûd* sözcüğü ile ifade edilmektedir. Yukarıda bahsedilen menekşe gibi sümbül de renginden dolayı acıdan morarmış vücut imgesi ile teşhis edilmiştir. Beyânî, sümbülün berelenmiş vücudunu rüzgârın etkisine bağlayarak hüsn-i talil yapmaktadır:

Sille-i bâd-ı sabâdan berelenmiş sünbül
Oyımış cismi kebûd olduğınun vechi meger
Beyânî (G.118/2)

Bâkî ise acı çekerek döğünen âşığın gök gök olmuş bedeni ile sümbül arasında benzerlik kurmaktadır:

Var ise bencileyin 'âşık-ı zâr olmışdur
Gök gök itmiş döginüp cismini yir yir sünbül
Bâkî (K.24/10)

Sümbül, koyu rengiyle sevgilinin saçı ve âşığın âh dumanını ifade etmek üzere sık kullanılmıştır.

N'ola farkumda dûd-ı âhum eflâki kebûd etse
Hevâ-yı kâkülün başumda sünbüller eder peydâ
Beyânî (G.17/3)

Sümbül, şekil ve renk itibariyle duman benzetmesi için uygun bulunmuştur.

'Alevler lâle vü dûd-ı kebûd olursa sünbüller
Şererhâ-yı hevâ-yı germ benzer idi gül-nâra
Muvakkit-zâde Pertev (G.493/10)

Lâle

Divan şiirinde daha çok kırmızı rengiyle yer alan lâlenin Osmanlı kültüründe çok zengin bir yeri olduğu bilinmektedir. Çeşitli renklerde yetiştirilen lâlelerden gök renkli olanları da divan şiirinde anılmaktadır. Emrî gök lâleyi,

gökyüzünü ve sevgilinin vurduğu taşlar sebebiyle göğsünde oluşan morlukları anlatmada kullanmıştır.

Çarh gök lâle-durur görineni sanma nücûm
Şerer-i âhı anun üstine zer-efşân itdi

Emrî (G.561/2)

Gögsüme taş ki urursın yiri gök lâle olur
Kendüsi âteş-i şevkumdan erir jâle olur

Emrî (Kt.140)

Nâilî ise sevgilinin *benefşe-zâr* olarak yorumladığı ayva tüylerine duyduğu aşk ile vücudunda açılan yaralarını kırmızı ve *kebûd* renkte lâlelere teşbih etmiştir. Beyitte tasvir edilen yaralar taze ve eski olarak vurgulanmış, taze olanlar henüz kanı kurumadığı için kırmızı lâleye, eski olanlar kanın kuruyup koyu renk almasından dolayı mor renkli lâleye teşbih edilmiştir. Beytin renkli teşbihlerle süslenerek oluşturulması hem âşığın acı çekme durumunun sürekli olduğunu düşünmemizi sağlamakta hem de menekşe ve çeşitli renkte lâleler aracılığıyla beyitte görsel etki güçlendirilmiş olmaktadır:

Gam-ı hatınla nev ü köhne döndi dağlarum
Benefşe-zârda sürh ü kebûd lâlelere

Nâilî (Kartal 1998, 28)

Reyhân

Bâkî bir beytinde aşk bahçesinin bahçıvanlarına benzettiği âşıkların âh dumanını sünbül ve reyhana benzetmektedir.

Bâğbân-ı gülşen-i ʻaşkun olan ʻâşıklara
Dâgı gül dûd-ı kebûdı sünbül ü reyhân gelür

Bâkî (K.6/3)

Yara

Divan şairleri mavi ve çeşitli tonlarında olan birçok varlığı şahsi yorumlarla tasvir etmişlerdir. Bunlardan biri de vücudun darp edilmesiyle oluşan morluklardır. Böylece

sevgilinin kırmızı dudakları öpülmekten morarmış bir şekilde, gökyüzü âşığın âh sillesiyle gömgök ya da âşığın yüzü belâ sillesi yemekten morarmış olarak sunulmuştur.

Gömgök itdi sille-i âhum sipihrün sûretin
Gök yüzine bak inanmazsan eger ey meh-likâ
Bâkî (G.15/3)

Katre-i eşkümden ahterler ʻıyân itsem n'ola
Sille-i dest-i belâdan gök gök olmışdur yüzüm
Emrî (Kt.318/3)

Bu yorumdan başka bir de bir şeyin aşırı derecede olduğunu ifade etmek üzere *gömgök* sıfatı kullanılmıştır. Aşağıda Revânî'nin beytinde menekşe için *gömgök deli* vasfı kullanılmıştır. Benzer bir kullanımla Bâkî, sünbülü *gömgök tere batmış* olarak tasvir etmektedir.

Gömgök delüdür Leyli saçun fikri ile kim
Mecnun gibi düşmiş yine tağlara benefşe
Revânî (K.29/20)

Yine gömgök tere batmış çıka geldi çemene
Nev-bahâr irdi diyü virdi haberler sünbül
Bâkî (G.175/3)

Âhî'nin beytinde ise bulutlar gözyaşı dökerek mendilini *gömgök su* ile ıslatacaktır. Burada da sözcüğün pekiştirmeli şeklinin tercih edilmesinde gözyaşının çokluğunu ifade etme amacı etkili olmuştur.

Destmâlin gözleri yaşıyla gömgök su edüp
Ol bahâr-ı hüsne karşu ebr-i bârân ağlasun
Âhî (G.87/2)

Mavi Elbise

Divan şiiri, Osmanlı toplumunda farklı zümrelerin mavi renkte elbiseler giydiğine tanıklık etmektedir. Bu zümre-

lerden biri dervişlerdir. Dervişlerin giydiği mavi elbiseye zerk dendiği, dolayısıyla *zerk-pûş* sözünün derviş anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Şeyh Gâlib ve Revânî'nin beyitlerinde bu anlam açıkça görülmektedir.

Bir oldı cübbe vü destârı imdi zerk-pûşânun
Kimi mest ü kimi hammârdur çem-i kebûdından
Şeyh Gâlib (G.262/7)

Sûfiyâ geymiş idük biz de ezel delk-i kebûd
Burdı takvâ elini neyleyelüm pençe-i ʻûd
Revânî (G.43/1)

Bazı divan şairlerinde gayrimüslimlerin mavi kıyafet giydiklerine dair ipuçları mevcuttur. Osmanlı toplumunda çok keskin bir şekilde olmasa bile kılık kıyafetin merkezi otorite tarafından belirlendiği bilinmektedir. Meselâ Yahudilerin XVI. yüzyılda mavi şapka giymek zorunda olduğu (Kenanoğlu 2007, 349), II. Murat'ın Makedonya'yı fethinden sonra yayımlanan fermanda ise Hıristiyanların mavi, Yahudilerin ise sarı başlık giymek zorunda oldukları belirlenmiştir (Kenanoğlu 2007, 343). Belki bu toplumsal gerçeğin etkisiyle gayrimüslimler bu renkle özdeşleştirilmiştir. Kânî bu rengin papazların kıyafetine mahsus olduğunu ifade etmektedir.

O ezrâkfâm-ı nîlî reng-i câmeyle niçün bilmem
İdersin dâ'imâ taklîd ziyy-i gayy-ı pâpâsı
Kânî (K.35/7)

Bu renk gayrimüslimlerle o kadar özdeşleşmiştir ki Şeyhî ve Şeyhülislâm Yahyâ gibi iki farklı şair tarafından *gök başlı kâfir* şeklinde ötekileştirici bir söylem kullanılması dikkat çekmektedir. Bu, aynı zamanda Hıristiyanların mavi renkte başlık giydiklerine de bir kanıt olabilir. Bir de Farsçada *zerk-pûş* sözcüğü, mecazen hilekâr demektir (Enverî 1381, 3849). Zerk sözcüğünün hile anlamına da

geldiği yukarıda belirtilmişti. Şeyhî'nin, *ehl-i zerk* sözüyle bir zümreyi hilecilikle, riyakârlıkla itham ettiği hissedilmektedir.

Çarh-ı erzak-fâma hem-reng olamaz âl-i 'aba
Şeyhiyâ gök başlu kâfirdür yanımda ehl-i zerk[5]
Şeyhî (G.94/5)

Bir dem mi vardur kim beni âzürde-hâtır eylemez
Bana sipihrün itdügin gök başlı kâfir eylemez
Ş. Yahya (Mfr.37)

Yukarıdaki beyitler, bir toplumsal algının, simgesel anlam yüklenen renkler aracılığıyla ifade edildiğini göstermektedir. Ancak mavi renkli kıyafetlerin bütün olumsuz çağrışımlarına rağmen Bâkî'nin bir beytinde sevgili mavi elbiseli olarak tasvir edilmiştir:

Yolında nûrdur gûyâ ki hürşîd
Kabâ-yı ezrak üzre rûy-ı cânân
Bâkî (G.363/3)

Gökyüzü

Divan şiirinde mavi rengiyle en fazla yer alan unsurlardan biridir. Nîl-renk, kebûd, laciverd ve erzak sözcükleriyle nitelenen gökyüzü, genellikle olumsuz bir imge olarak ele alınır. Döneklik, uğursuzluk gibi vasıflar yüklenerek âşığın bir türlü gülmeyen kaderiyle ilişkilendirilir. Zerk sözcüğüne riya, hile anlamı yüklenmesi, acaba hep dönek, kararsız olduğu söylenen feleğin bu renkte olmasından kaynaklanmış olabilir mi? Zira gökyüzününün dönekliğinden, güvenilmezliğinden bahsedilirken mavi rengi vurgulanmaktadır. Bâkî mavi elbiseli göğün, riyâkârlar topluluğuna dâhil olduğunu dile getirmiş; Nev'izâde Atâyî ise gökyüzünü,

5 Zerk sözcüğü metinde rızk şeklinde geçmektedir.

yumurtaya benzettiği yıldızları mavi renkli kesesinde kaybeden hokkabaza teşbih etmiştir:

Âsmân kim libâsı ezrakdur
Delk-pûşân-ı zerka mülhakdur
Bâkî (G.162/1)

Mühre-bâz âsumân izhâr-ı san'at eyleyüp
Beyza-i necmi kebûdî kîsede kıldı nihân
Nev'izâde Atâyî

Muvakkit-zâde Pertev ise sevgilinin mavi gözleriyle âleme bela saçtığını söyleyerek nazar ve uğursuzluğa sebep olduğuna inanılan *gök göz*e işaret etmiştir:

Ol nigâhı âfetün çeşm-i kebûdı 'âleme
Zannum oldur bir belâ-yı âsmân olmış gibi
Muvakkit-zâde Pertev (G.513/2)

Fehim-i Kadîm'in beytinde ise gökyüzünün kapalı hali, mavi rengini kaybedip kül rengine bürünmesi, pervane gibi yanması şeklinde yorumlanmıştır.

Hâkistere düşmüşsin eyâ çarh-ı kebûdî
Bir mâh-ruhun şem'ine pervâne mi oldun
Fehîm-i Kadîm (G.175/5)

Bazı şairler renk, hareket ve mekân ilgisiyle güvercin benzetmesine başvurmuşlarıdır.

Evc-i kadrinde kebûter-veş döner çarh-ı kebûd
Kasrınun kim 'arş u kürsî ana eyler intisâb
Fehîm-i Kadîm (K.5/37)

Bu beyit Dr. Tahir Üzgör tarafından "Mavi gök, arş ve kürsinin kendisine intisap ettiği kadrinin doruk noktasında güvercin gibi döner." şeklinde günümüz Türkçesine aktarılmıştır (Üzgör 1991, 129). Herhalde burada bahsedilen gerçek güvercin değil de eski bir İran geleneğine dayanan

murg-ı eyvan ya da *murg-ı ser-i bâm* denilen güvercin heykelciği olmalıdır. Safevîlerden önce Şiraz'da köşklerin çatısına ağaçtan oyulan bir kuş heykelciği koyarlarmış. İçi boş ve çeşitli renkte olan bu kuşların gagasına da sepes denilen bir cihaz yerleştirirlermiş. Rüzgâr estikçe içi oyulmuş olan bu heykelcik döner ve türlü sesler çıkarırmış (Onay 1992, 300). Fehîm-i Kadîm'in beytinde de gökyüzü, hükümdarın kasrı üzerinde olduğu düşünülen, arş ve kürsün kendisine intisab ettiği bu güvercin heykelciğine teşbih edilmiştir.

Gögün mavi renkte olması birçok şair tarafından âşığın âh dumanına bağlanmaktadır. Bu hüsn-i ta'lil yeşil renkle ilgili olarak da çok kullanılmaktadır.

Âhum göge boyandı göge gök boyanmadın
Yandum o şem' şevkine pervâne yanmadın
Bâkî (G.397/1)

'Işk-ı yâr ile bir özge 'âlemüm vardur benüm
Dûd-ı âhum gök şerâr encüm şu'â'ı âfitâb
Emrî (G.36/2)

Emrî'nin başka bir beytinde ise yıldızlı gökyüzü, üzerine altın saçılmış mavi kâğıt olarak düşünülmüştür:

Ol mâha nâme yazmaga gök kâgıd üstine
Her gice zer-feşân ider âhum şerârumı
Emrî (G.514/3)

Âh Dumanı

Mavi rengin olumsuz çağrışımlarla anıldığı bir unsur da âşığın âh dumanıdır. Şairler aşk yüzünden çektikleri acıları yanmak olarak da yorumlamış, başlarından yükselen dumanın göğe ulaştığını ifade ederek mübalağa yapmışlardır. Yapılan tasvirlerde dumanın rengini ifade etmek üzere çoğunlukla *gök* ve *kebûd* sözcükleri tercih edilmiş,

bazen bu sözcüklerin çağrıştırdığı kebûter (güvercin) de beyitte yer almıştır. Âh dumanı renginden başka dönerek yükselmesi, göğü döndürecek kadar şiddetli olması, göğe rengini vermesi gibi vasıflarda sunulmuştur**.**

Âsiyâb-ı bâda benzer başumuz üzre hemân
Âhumuzla rûz u şeb gerdân olur çarh-ı kebûd
Beyânî (G.81/3)

Bana çok cevr itdügün'çün ey sipihr-i bî-vefâ
Âhumun dûd-ı kebûdı uydı ulaşdı sana
Bâkî (G.15/1)

Edirneli Nazmî'nin tasvirinde ise gökyüzünün bazen mavi, bazen siyah görünmesi âh dumanına bağlanmış, böylelikle beyte renk bakımından zenginlik kazandırılmıştır:

Dûd-ı âhum eserinden bu felek
Görinür gâh siyeh gâh kebûd
Edirneli Nazmî (G.1377/4)

Birçok şair göğün gece aldığı rengi hayal ederek yaptığı tasvire yıldızları da eklemektedir. Âşığın âhının dumana teşbih edildiği tabloda yıldızlar, kıvılcım olarak yorumlanmış, böylece mavi ile sarı renklerin oluşturduğu kontrasttan yararlanmışlardır.

Şerer-âlûde görüp dûd-ı kebûd-ı âhum
Sandılar gök yüzidür encûm ile olmış zeyn
Bâkî (G.378/3)

Çarh gök lâle-durur görineni sanma nücûm
Şerer-i âhı anun üstine zer-efşân itdi
Emrî (G.561/2)

Revânî, hükümdarın matemini ya da düşmanın kahrolmasını anlatırken *gök renge boyanmak* deyimiyle bu rengin olumsuzluğunu ifade etmektedir.

Yansun odlara güneş göklere boyansun dûd
Kanı ol şâh-ı felek-mertebe Sultân Mahmûd
Revânî (Tk.3/2)

Dütüni göke boyansun ʻadûnun yanup odlara
Nice kim olmaya hergiz cihânda bî-duhân âteş
Revânî (K.11/31)

Esrâr

Osmanlı şiirinde bahsedilen esrarın koyu yeşil renkte olduğu ve bu yüzden sebz sözcüğü ile de anıldığı belirtilmişti. Başka birçok varlıkta olduğu gibi mavi ve yeşil rengin birbirine karıştırılması sonucunda esrar da şiirde gök renkli olarak tasvir edilmiştir:

Yiyip esrârını top top olup gök bengi kan hayran
Varıp halvetde helvâsın yiyen abdâla aşk olsun
Âgehî (Onay, 157)

SARI

Sarı renk eski Türk inancında önemli bir yere sahiptir. Hayır ilahı Ülgen'in altın tahtı ve altın kapılı sarayı vardır. Ülgen'in tahtının devletin, ülkenin ve dünyanın merkezinde olarak algılanmasının bir sonucu olarak sarı renk de dünyanın merkezinin sembolü kabul edilmiştir (Genç 2009, 35).

Spektrumun en açık tonu olan sarı renk, canlılık ve sıcaklık hissi ile Avrupa kültüründe de olumlu izlenimlerle anılmıştır. Goethe, kapalı kış günlerinde sarı bir camdan doğa izlendiğinde mutluluk, ferahlık ve sıcaklık hissedileceğini; temiz ve düzgün yüzeylerdeki canlı sarının çarpıcı ve asil bir etkiye sahip olduğunu belirtmektedir (2013, 223). Renk psikolojisi açısından zihinsel kabiliyeti canlandırıcı, beynin sol veya mantıksal lobunu harekete geçirdiği ileri sürülmektedir (Bozdemir 2014, 98).

Türk kültüründe sarı rengin olumlu anlamı Osmanlı şiirine yansımamıştır. Şiirde daha çok âşığın hastalıklı görünüşü ve onun psikolojik durumuna dekor vazifesi yapan sonbahar tasvirlerinde yer verilmiştir. Âşığın durumunu anlatmak üzere yapılan teşbihlerde sararan sonbahar yaprakları, nilüfer ve nergis gibi sarı renkli çiçekler; zaferan gibi bitkilere sıklıkla yer verilmiştir.

Âşığın Yüzü ve Vücudu

Osmanlı şiirinde âşık tipinin belli başlı özelliklerinden biri de benzinin sararmış olmasıdır. Solgun ve sararmış bir yüz, âşıklığın delili sayılmaktadır.

Sıdkumun da'vîsine 'ışkun yolında dostum
Eşk-i çeşmümle olupdur çihre-i zerdüm güvâh
Âhî (G.112/3)

Da'vî-i 'ışk-ı pâke huzûr-ı hıdîvde
Ruhsâr-ı zerd ü dîde-i terdür güvâhumuz
Sâkıb Dede (G.75/6)

Yukarıdaki beyitlerde olduğu gibi bazen şairler bu duygularını sade bir şekilde söylerken bazen de farklı renkler ve çeşitli benzetmelerle sanatlı anlatımı tercih etmişlerdir. Birçok beyitte sarı renk, beyaz gözyaşı ile birlikte gümüş ve altın çağrışımlarıyla anlatılır. Aşağıdaki beyitlerde âşığın döktüğü gözyaşı gümüşe; sararmış yüzü ise altına benzetilmiş, böylece âşık varlıklı bir kimse olarak tasvir edilmiştir:

Eşk-i sîm ü rûy-i zerdüm nakdini izhâr idüp
Dostum uşşâk içinde beni Kârûn eyledün
Avnî (G.38/3)

N'ola eşkümle rûh-ı zerdüme meyl eylese yâr
M eyl eder çünki güzeller göricek sîm ü zeri
Âhî (G.118/2)

Avnî ve Âhî'de zenginlik simgesi olarak kullanılan rûy-ı zerd (sararmış yüz), Bâkî'nin aşağıdaki beytinde müflis olmanın simgesi olmuştur. Bu türlü örnekler, yaygın kanaatin aksine, kalıplaşmış imgelerin bütün şairleri kapsamadığına, şairin yaratıcılığı ile bu kalıpları zorladığına tanıklık etmektedir:

Beni müflis sanur gerçi görenler rûy-ı zerdümden
Velî ag akçadur eşküm kızıl dînârdur dâgum
Bâkî

Osmanlı şiirinde simya ile ilgili göndermeler de kullanılmıştır. Bâkî ve Âhî'nin beyitlerinde aşk, âşığın bedenini altına dönüştüren iksir gibi düşünülmüştür:

Derd-i mahabbet eylese cismi 'aceb mi zerd
İksîr-i ' aşk-ı pâk ile altun olur cesed
Bâkî (G.43/4)

Tâlib-i iksîr-i 'ışkam rûy-i zerdüm var benüm
İşüm altun eyledüm kimden ne derdüm var benüm
Âhî (G. 70/1)

Yukarıda altın ve gümüş benzetmeleri vesilesiyle sarı ve beyaz renklerle beyitlerin görsel etkisine tanık olduk. Biri sıcak biri soğuk olan sarı ve beyaza göre, ikisi de sıcak renk olan sarı ile kırmızının bir beyitte yer alması daha etkileyici görünmektedir. Özellikle Âhî ve Âgâh'ın beyitlerinde olduğu gibi kırmızı etkisi kanlı gözyaşı imgesi ile sağlanınca, sararmış yüzle birlikte sıcaklık hissi artmaktadır:

Çihre-i zerdüm benüm fâş etmesün deyü gamun
Çekdi hûn-ı dîdeden eşküm nikâb-ı âl ana
Âhî (G.4/2)

Eşk-i gülgûn u ruh-ı zerd güvâhumdur kim
Perveriş yâfte-i bâg u bahâr-ı 'aşkam
Âgâh (G.253/2)

Rûy-ı zerd üzre sirişk-i âlini itmiş revân
'Âşıka bu rengi ol nâ-mihribân itmek gerek
Sâkıb Dede

Yukarıda sarı rengin sıcak renklerden olduğu, beyitlerde bu etkinin hissedildiği vurgulanmıştı. Bâkî'nin yüzünü zaferana benzettiği aşağıdaki beyitlerinde bu sıcaklık hissinin sözel olarak da ifade edilmiş olması dikkat çekicidir. Birinci beyitte âşığın yüzü, aşk hararetinin sıtması (teb-i tâb-ı mahabbet) ile safrana dönmüştür. İkinci beyitte ise gam rüzgârı (sarsar-ı gam) ile kuruyan safran benzetmesi kullanılmıştır. Buradaki sarsar sözcüğü ile bitkileri kurutan sıcak rüzgâr akla gelmektedir.

Teb-i tâb-ı mahabbetden şu denlü nâ-tevânem kim
Hayâtum gülşeninde za'ferân oldı ruh-ı zerdüm
Bâkî (G.344/2)

Sarsar-ı gam fikrüm evrâkın perîşân eyledi
Çihre-i zerdüm belâdan buldı reng-i za'ferân
Bâkî (K.22/25)

Sonbahar, Yaprak

Sararıp solan bitkiler ve yapraklar güz mevsiminin göstergesidir. Bu, edebiyatta sık kullanılan imgelerden biridir. Hüzün, keder, hasret ve ölüm gibi duygulara genellikle sonbahar manzaraları eşlik eder. Aslında doğal bir süreç olan bu mevsimde insan psikolojisi de olumsuz yönde etkilenir. Divan şiirinde de sevgiliye kavuşma ve mutluluk baharla, ayrılık ve keder sonbaharla özdeşleşmiştir.

Çok sevdiği tabiat tasvirlerini renklerle canlandıran Bâkî, taze iken yeşil papağana teşbih ettiği yaprakları, sonbaharda sarardığında şahin ayağına benzetmiştir. Bu teşbihte, yaprağın rengi ile birlikte kuruduğunda buruşup kıvrılarak aldığı şekil de etkili olmuştur.

Perr ü bâl açmış yeşil tûtî iken berg-i çenâr
Zerd olup ser-pençe-i şeh-bâza dönmişdür hemân
Bâkî (K.22/6)

Şeyhülislâm Yahyâ ise, kalleş diye teşhis ettiği sonbaharın saman altından su yürüttüğünü söylemektedir:

Sarı saman altında su yürütmede mâhir
Hakkâ ki hazân faslı da kallâş-ı cihândur
Yahyâ (G.83/4)

Âgâh, sözlerinin renkli olduğunu iddia ederken, tarafsız gözle okuyabilenlerin bunu takdir edeceğini iddia etmektedir. Şair, şiirinin güzel olduğunu ifâde etmek için *rengîn* sıfatını kullanmış, dolaylı olarak kötü şiiri kurumuş sonbahar yaprağına teşbih etmiştir. Ayrıca ikinci mısrada insaf, aynaya teşbih edilmiş. İnsaf ölçüsünün bozulması, aynanın sararması yani paslanması şeklinde yarumlanarak sarı renge olumsuz anlam yüklenmiştir.

Rengîn suhanum berg-i hazân-dîde görünmez
Âyîne-i insâf eger zerd degüldür
Âgâh (G.109/5)

Afyon içenlerin yüzleri sararırmış (Şentürk 2016, 115). Ahmedî, sonbahar rüzgârının yapraklara afyon içirdiğini söylemektedir.

Düşer bu topraga bî-hûş u zâr u zerd evrâk
Meger hazân yili içürdi bunlara efyûn
Ahmedî (G.65/8)

Şarap

Divan şiirinde kırmızı rengiyle yer alan şarap, Ahmedî'nin aşağıdaki beytinde sarı renkli olarak karşımıza çıkmaktadır. Nergisin en çok görülen çeşidi sarı renkli olanıdır ve şiirde daha çok baygın baygın bakan göz imgesi ile birlikte

kullanılır. Beyitte sarı renkli şarabın yer alması herhalde nergisin bu özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Topraga dökdi ne kim nakdi varısa zer ü sîm
Çünki nûş itdi çemende mey-i asfer nergis
Ahmedî (K.45/2)

Sarı Renkli Bitkiler

Nilüfer

Nilüfer, su bitkisidir. Çok çeşidi bulunan çiçeğin en yaygın olanının taç yaprakları beyaz, ortası sarı renktedir. Çiçeği kapandıktan sonra suya batar. Divan şiirinde renginden başka, suya batması ile ilgili olarak da işlenmiştir. Âşığın hastalıklı yüzü nilüfere, gözyaşları ise bu çiçeğin çıktığı suya teşbih edilir. Aşağıda beyitlerde aynı tablo çizilmiştir:

Ben sirişk içre ruh-ı zerdümle cism-i lâgara
Döndüm ol suda bitüp suda yiten nîlûfere
Emrî (G.442/1)

Cûy-bâr-ı eşküm içre çihre-i zerdüm benüm
Görinür âb-ı revân içinde nîlüfer gibi
Bâkî (G.499/4)

Gören dir rûy-ı zerdüm dîde-i gam-dîde aglarken
Bitürmiş cûybâr-ı vâdî-i hicrânda nîlüfer
Yahyâ (G.45/3)

Yahyâ bir beytinde nilüfere teşbih ettiği âşığın sararmış yüzünü tasavvufî bağlamda işlemekte, ilâhî aşkı *cûybâr-ı âşk* tamlamasıyla somutlaştırmaktadır.

Cûybâr-ı aşkdan feyz alımazsun sofiyâ
Sende nîlüfer gibi mâdâm rûy-ı zerd yok
Yahyâ (G.181/3)

Nergis

Nergis çiçeğinin taç yaprakları beyaz ve sarının karışımları şeklindedir. Nergis hakkında Yunan mitolojisi kaynaklı hikâyeye göre Narsis (Narkisos), çok güzel bir delikanlıdır. Kendisine âşık olup karşılık göremeyen kızlar onu tanrılara şikâyet etmişler. Bir gün suda aksini görüp kendisine âşık olan Narsis suya atlar ve tanrıların verdiği ceza sonucu boğulur. Doğudaki efsaneye göre ise gül ile nergis arasında aşk yaşanmıştır. Bunlardan nergis göz şeklinde bir çiçeğe dönüştürülmüş ve kıyamete kadar beklemeye mahkûm edilmiş (Pala 1989, 388). Nergis, divan şiirinde daha çok göz ile ilişkili kullanılmış, sarı rengi, aşk meşakkati çekmesine bağlanmıştır.

Gözin yummaz ruhını zerd ider râh-ı meşakkatde
Şu kim nergis gibi âlemde bir sâhib-nazar gözler
Yahyâ (G.121/3)

Ayagûn topragına âşık olupdur ne aceb
'Işk derdinden eger oldı-sa asfer nergis
Ahmedî (K.45/37)

Nergis üzre berg-i zerd ü jâleler kim vardur
Er çerâgına dizilmiş dirhem ü dînârdur
Bâkî (G.110/1)

Emrî'nin beytinde ise sevgili ile mukayese edildiğinde sarı kirpikli bir tepegöz olarak çirkin gösterilmiştir:

Gözüne benzedem mi nergisi kim
Kirpügi saru kendü bir depegöz
Emrî (G.219/2)

Menekşe

Menekşenin sarı renkli türü mevcut olmakla birlikte, Osmanlı şiirinde mor renkte olanına yer verilmiştir. Ancak Ahmedî, menekşenin acı çekerek nergise dönüşmesini dile getirmektedir.

Çekerse hasmunun binde birini
Ola abher bigi asfer benefşe
Ahmedî (K.70/27)

Mısır menekşesi, aslında kırmızı, sarı ve mor renkleri olan şebboy çiçeğinin dilimizdeki diğer adıdır. Emrî'nin beytinde sevgilinin güzellik unsurlarından olan hat, bu çiçeğe teşbih edilmiştir.

Görüp didüm hat-ı zerdin ruhında dil-dârun
Budur benefşe-i Mısrîsi bâg-ı ruhsârun
Emrî (G.283/1)

Lâle

Şiirden minyatüre Türk kültüründe birçok sanatta önemli bir yere sahip olan lâlenin sarı renkli olanı, divan şiirinde öteki çiçeklerde olduğu gibi âşığın hastalığına işaret etmek üzere kullanılmıştır.

Bir sararmış 'âşıka benzerdi sarı lâleler
Olsa ger anlarda kanlu dâg u hûnîn jâleler
Emrî (K.204/1)

Emriyâ şol lâle-i zerdüm ruh-ı zerdümle kim
Dökilüp evrâkı bir yapragı kalmışdur hemân
Emrî (G.351/5)

İstanbul'da adını bir döneme vermiş olan lâlenin yüzlerce çeşidinin yetiştirildiği bilinmektedir. Divan şiirinde bunlardan sık işlenen bir çeşidi de yaprakları kırmızı ve sarı olan lâledir. Aşağıda Emrî'nin beytinde böyle bir lâle tasvir edilmektedir:

Ruhsâr-ı zerd kim ana gözden saçıldı kan
Ey Emrî saru üzre kızıl saçma lâledür
Emrî (G.80/5)

Sîne dâgına saçıldı rûy-ı zerdümden 'arak
Lâle-i hamrâya san itdiler âb-ı zer-nişân
Emrî (G.351/4)

Şair göğsünde açılan yaralar üzerine, sararmış yüzünden dökülen ter damlalarını, kılıç vb. eşya üzerine kakma usulüyle işlenen altın süs veya yazı (zer-nişân) olarak tasvir etmektedir.

Za'feran

Za'feran, safran bitkisinin Arap dilindeki ismidir. Divan şiirinde daha çok âşığın sararmış yüzü bağlamında kullanılmıştır.

Rûh-ı zerdini ehl-i derd olanın ehl-i derd anlar
Anı bî-derd olan bilmez ne bilsin hâr za'ferânı
Usûlî (G.129/5)

Kanlu yaşumı çehre-i zerdümde gören dir
Bitmiş bir iki lâle za'afrân arasında
Necâtî (G.481/440)

Necâtî bir beytinde *köynüklü* sözcüğünü tevriyeli kullanarak hem yer adı olarak hem de acı çeken, içten içe yanan anlamına işaret ederek nükte yapmıştır. Âşığın sevgiliye hediye olarak sararmış yüzünü sunmasını dile getirirken Köynüklü olanların safran hediye ettiklerini bildirmektedir. Buradan hareketle Göynük'te safran yetiştirildiği sonucuna da ulaşabiliriz. Günümüzde Bolu'ya bağlı bir ilçe olan Göynük'ün Safranlar adlı bir köyü olduğu bilinmektedir.

Küynüklüsin nigâra ruh-i zerd ilet gönül
Köynüklü armaġanı kamu za'ferân olur
Necâtî (G.94/7)

Ayva

Ayva ile sevgilinin *gabgab*ı yani çene altı arasında renk itibariyle ilişki kurulmuştur. Emrî'nin beytinde ayva, sevgilinin elmaya benzeyen çenesine duyduğu hasretle sapararak ölmüş ve ilâhî kudretle pamuğa sarılmış olarak teşhis

edilmiş. Bu beyitte ayvanın dışını saran pamuksu tüyler, kefen gibi düşünülerek güzel bir hüsn-i talil oluşturulmuş:

Sîb-i zekânun derdi ile zerd olup ölmiş
Sararsa bihe penbe ʻaceb mi yed-i kudret
Emrî (Kt.40)

Emrî'nin ikinci beytinde ise ayvanın sarı rengi, sevgilinin beyaz gabgabına bağlanmıştır.

Benzi eyvânun neden zerd oldugın itdüm sü'âl
Gabgab-ı sîmîn-i dilber didi hasretdür bana
Emrî (Kt.11/2)

Gül

Divan şiirinde daha çok kırmızı rengiyle işlenen gülün sarı renkli olanı Emrî'nin beytinde geçmektedir:

Bâg-ı ʻışkun mihr-i ʻâlem-tâb bir sarı güli
Biri biri içre nüh eflâk katmaz sünbüli
Emrî (Kt.445)

Ay

Çoğu zaman parlaklığı dolayısıyla sevgilinin yüzü ile ilişkili kullanılan ay, sarı renginden dolayı âşığın hastalıklı görüntüsünü çağrıştırmaktadır. Ahmedî ve Bâkî'nin beyitlerinde sevgiliye duyulan aşktan dolayı sararan ay tasvir edilmektedir:

Yüzün şavkından irdi güne lerze
Kaşun ışkından oldı zâr u zerd ay
Ahmedî (G.710/2)

Ruhsâr-ı zerdi hâke bulaşmış benüm gibi
Benzer ayagı topragına sürdi mâh rû
Bâkî (G.401/3)

Emrî'nin beytinde ise ay, sevgilinin güneşe benzetilen yüzünde sarı renkli bir ben olarak sunularak örneğine az rastlanan bir teşbih oluşturulmuştur:

Mihri kim teşbîh ider cânâ gül-i ruhsâruna
Yaraşurdı hâl-i zerd olsa meh-i tâbân ana
Emrî (G.15/5)

Emrî'nin aşağıdaki beyti de divan şiirinde az rastlanan bir özelliği barındırmaktadır. Divan şiirinde sevgilinin kaşı genellikle siyah renkte olmasına rağmen aşağıdaki beyitte bahsedilen sevigilinin kaşı, sarı renktedir. Ölen âşığın türbesi üzerine dikilecek olan altın hilal ile sevgilinin sarı renkli kaşı tenasüp oluşturmaktadır.

Öldürdi beni çünki gam-ı ebrû-yı zerdün
Türbemde hilâl olsa yaraşur 'alem-i zer
Emrî (G.176/4)

Altın Yüzük, Mühür

Asfer sözcüğü, sarı renkle birlikte kızıl rengi de ifade etmektedir. Sözcük, altın ve soluk benizli anlamlarında da kullanılmaktadır. Bâkî'nin beytinde *hâtem*den bahsedilirken zayıf ve çembere dönmüş bir beden üzerinde sararmış yüz tasvir edilmektedir. Bu tasvir, yüzük biçimindeki mührün altından yapıldığını göstermektedir.

Hasret-i la'l-i leb-i yâr ile tahsîl itmiş
Ten-i lâgar kad-i çenber ruh-ı asfer hâtem
Bâkî (K.19/11)

Sînemün dâgı ile cism-i dü-tâ-yı zerdüm
Kıldı engüşt-i belâda beni bir zer hâtem
Bâkî (K.19/47)

Yahyâ'nın hayali de Bâkî'nin tasvirine benzemektedir. Sararmış yüz ve bükülmüş kamet ile kendisini yüzüğe benzeten şair sevgilinin elini öpmek arzusunu dile getirmektedir.

Ruhsârumı zerd itdi gamı kâmetümi ham
Hâtem gibi bâri hele her bâr elin öpsem
Yahyâ (G.237/2)

Ney, Kalem

İkisi de kamıştan elde edilen ney ve kalem renk, şekil ve ses bakımından insana teşbih edilmiştir. Neyin yanık sesi, kalemin kâğıt üzerinde çıkardığı cızırtı, acıdan inleyen âşığı anlatmada uygun görülmüştür. İnce olması ve sarı rengi ise hastalık halini ifade etmektedir. *Zâr* sözcüğünün hem inilti, ağlama hem de zayıflık ifade etmesi ney benzetmesinde sık tercih edilmesine sebep olmuştur.

Hâl-i zâr-ı Bâkî-i bî-dilden istersen nişân
Kâmet-i çeng-i dü-tâya rûy-ı zerd-i nâya bak
Bâkî (G.239/5)

Gerçi zâr u zerd-i derd-i hasretüz mânend-i ney
Râhatü'l-ervâh-ı 'âlemdür velî devrânumuz
Sâkıb Dede (G.72/12)

Şeyhülislâm Esad'ın yaralı ve inleyen bedeni neyi temsil ederken, kıl gibi incelmiş gönlü rebabın teli olarak tasvir edilmektedir:

Eyleyen mûy-ı dilin târ-ı rebâb-ı bezm-i aşk
Dâğ-ı gamla cism-i zerdi ney gibi nâlân olur
Şeyhülislâm Es'ad (G.68/4)

Ahmedî'nin beytinde zayıf, sararmış ve inleyen vücut kaleme teşbih edilmiştir.

Zerd ü nizâr u zâr-ısa bu ten 'aceb degül
Zîrâ kalem bigi itdi yüregümi şak elem
Ahmedî (G.412/3)

Altın

Altın madeni, sarı renginden dolayı para veya başka şekilleriyle şiirde âşığın çeşitli hallerini anlatmada şairler için uygun bir malzeme olmuştur. Bu bağlamda âşığın sararmış yüzü veya bedeni ile ilişkili olarak kullanılmıştır. Bâkî,

sararmış yüzü altına, gözyaşlarını ise altının saflaştırılmasında kullanılan kezzaba teşbih etmiştir.

Rûy-ı zerdi göz yaşı gerd-i riyâdan sâf ider
Zer bilürsin gıll u gışdan pâk olur tîz-âbda
Bâkî (G.442/2)

Yine Bâkî başka bir beytinde sararmış yüzünü sevgilinin gümüş renkli koluna dayamak istediğini söylerken yüzünü altın hamaile benzetmiştir. Bu kullanımdan hareketle, muskaların altın mahfaza içinde saklanabildiğini de düşünebiliriz:

Âşık-ı bî-dil ruh-ı zerd ile yasdansun kolun
Yaraşur zerrîn hamâ'il sâ'id-i sîmînüne
Bâkî (G.425/2)

Benzer bir hayal Yahyâ'nın beytinde altın kemer şeklinde kullanılmıştır:

Bu ten-i zerd ü nizâr ile sarıldum yâre
Bilmeyen sandı kuşanmış kemer-i zer-târı
Yahyâ (G.414/3)

Necâtî ise iki büklüm olan sararmış vücudunu altın halhala teşbih etmiştir.

İki bükdün bu ten-i zerd ü nizârum gûyîyâ
Murg-ı cân ayağına altunlu halhâl eyledün
Necâtî (G.294/2)

Emrî'nin beytinde ise cıvanın altının rengini ağartacağı söylenmektedir:

Sirişkümden agardı çihre-i zerd
Sefîd eyler saru altunı sîm-âb
Emrî (G.55/2)

Necâtî ve Hamdî, âşığın sararmış yüzünü altın paraya teşbih etmiş, Kâbe hükmünde olan sevgilinin huzuruna

ancak altın sahibi olan kimselerin gidebileceğini belirtmişlerdir.

Çihre-i zerd ile irer işigüne ehl-i derd
Kim tavâf-ı Ka'be olur kuvvet-i zerle nasîb
Necâtî (G.23/6)

Eşk ile rûy-ı zerd gerek yâra varmaga
Dîdâr-ı Ka'be haccına sîm ile zer gerek
Hamdî (G.88/4)

Saç

Klasik Türk şiirinde sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan saç, siyah renklidir. Oysa bazı şairler alışılmışın dışına çıkarak sarı saçlı sevgiliden bahsetmişlerdir. Emrî'nin aşağıdaki beytinde sevgili sarı saçlı olarak tasvir edilmiştir:

Saru saçun ol perî misk ile zencîr eylemiş
Bu dil-i dîvânenün bendine tedbîr eylemiş
Emrî (G.243/1)

XVI. yüzyılın büyük şairi Bâkî ise sarı kaşlı sevgili tasviriyle çağdaşı Emrî gibi geleneğin sınırlarını zorlamıştır.

Tugrası berâtun yazılur ekseri altun
Rûyunda kaşun zerd olur ise n'ola şâhâ
Bâkî (G.5/3)

Divan şiiri metinleri, özellikle gazel nazım şekli gerçek hayatın tam bir yansıması sayılmasa da ihtiyatlı olmak kaydıyla, bu beyitlerin sarı saçlı gerçek bir sevgiliye hitaben yazılmış olabileceği ihtimali de akla gelmektedir. Yoksa yüzyıllardır söylenegelen bir mazmunun değiştirilmesi nasıl açıklanabilir? Nitekim sarı saçlı sevgili tipi, edebiyatta yerli unsurların arttığı, gerçek hayat sahnelerinin şiirlere konu olduğu bir dönemde, birçok yeniliğe imza atan Nedim'in şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır:

Gören pîç ü ham-ı gîsû-yı zerdin ebruvân üzre
Sanır zer-hal ile zencîredir püşt-i kemân üzre
Nedîm (K.6/11)

Hurşîd pençesin mi takınmış cebînine
Ol zülf-i zerdden dökülen terler midir
Nedîm (G.35/3)

Gören ebrûlar üzre pîçişin ol kâkül-i zerdin
Sanır zer-hall ile âyet yazılmış rûy-ı şemşîre
Nedîm (G.137/3)

Hamdî ise dünyanın geçici olduğundan bahsettiği gazelinde sarı saçtan bahsetmektedir. Burada bahsedilen kişi sevgili değil, şairin kendisi olabilir. Çünkü ilk beyitte *i gâfil* diye seslendiği gazelin son beytinde *i Hamdî* hitabı, şairin kendisinden bahsettiği düşüncesini güçlendirmektedir. Ayrıca beytin ikinci mısraında *şekker zebân* tamlaması da şairlerin kendilerini övmek için sıkça başvurdukları bir deyimdir.

Sarı saçlar yirinden külli kopmış
Çeyanlar yimiş ol şekker zebânı
Hamdî (G.165/5)

YEŞİL

Yeşil sözcüğü Eski Türkçe döneminde *yaşıl* şeklindedir. Türk mitolojisinde hayır ilahı Ülgen'in yedi oğlundan birinin adı Yaşıl'dır. Bu isim *yaş*tan türetilmiştir. Yani yaş olan, yeşeren şeyleri ifade eder. Yaşıl Kağan'ın bitkilerin yeşerip büyümesini düzenlediğine inanılmaktaydı (Genç 1996, 42). Gök ve yer kavram çiftleri nasıl birbirini bütünlüyorsa, göğü temsil eden mavi ile yeri temsil eden yeşil birbirini bütünlemekte hatta başka birçok toplumda olduğu gibi bu iki renk birbirinin yerine kullanılmaktadır (Çoruhlu 2002, 192).

Eski Türklerde hâkimiyet sembolü olarak Göktürklerde, Avar ve Gaznelilerde bayraklarda yeşil kullanıldığı bilinmektedir (Çoruhlu 2002, 193). İslamiyet döneminde ise Peygamberimizin sancaklarından birinin yeşil renkte olması bu renge dinî bir anlam yüklenmesi sonucunu doğurmuştur. Tarikat büyüklerinin yeşil sarık ve cübbe giyinmeleri, Peygamber soyundan gelen seyitlerin simgesi sayılması hep bu dinî anlamla ilgilidir. Yeşil rengin dünya simgeciliğindeki anlamları ile Türk kültüründeki anlamı da örtüşmektedir. Buna göre yeniden doğuşun, gençliğin ve cennetin simgesidir. Koyu yeşil ise ölüme işaret etmektedir (Çoruhlu 2002, 193).

Divan şiirinde ise yeşil renk yukarıda sayılan özellikleri de içermekle birlikte çok geniş bir anlam ve çağrışım yelpazesinde kullanılmıştır. Doğada en fazla görülen renk olmasından dolayı çemen imgesi bu renktedir fakat şiirde bu özellik başka birçok benzetmeyle genişlemekte, karmaşık bir nitelik arz etmektedir. Meselâ bu rengi ifade eden Farsça *sebz* sözcüğü, kazandığı farklı anlamlarla şiir dilinde farklı boyutlar kazanmaktadır. Meselâ yeşil yaprak anlamındaki *berg-i sebz* tamlaması, hediye anlamı kazanabilmekte ya da *sebz* sözcüğü esrar anlamında kullanılmakta, *hatt-ı sebz* tamlaması geçen bir beytin hem ayva tüyleri hem de esrar anlamında okuması gereği ortaya çıkmaktadır.

Divan şiirinde yeşil renk en fazla çemen olmak üzere, çeşitli türde kumaşlar, bayrak, kılıç, duman, deniz, gökyüzü, ölüm ve mezar, esrar, sevgilinin saçları gibi birbirinden çok uzak varlıkların sıfatı veya onları çağrıştıran bir unsur olarak yer almaktadır.

Psikolojik bakımdan yeşil rengin sakinleştirici, barışçıl ve soğukkanlılık etkileri olduğu, vücut ve zihin yorgun-

luklarını giderdiği ileri sürülmektedir (Bozdemir 2014, 89). Bu özelliklerin yeşil rengin yoğun olduğu beyitlerde hissedildiğini belki söyleyebiliriz ancak şairlerin bu özellikleri bilerek özellikle tercih ettiklerini iddia etmek aşırı bir yorum gibi görünmektedir. Bunun yanında meselâ İzzet Molla'nın sevgilinin yanaklarından ve dudaklarından bahseden beytinde esrarın verdiği keyif ve rahatlık dikkat çekicidir:

Çekdik esrâr-ı hatt u bâde-i la'linde gam
Keyfimiz bezm-i cihanda bilemem neyle gelir
İzzet Molla (Onay 1992, 154)

(Yanaklarındaki hattan esrar, dudaklarından bâde çektik. Keyfimiz bu dünyada artık neyle gelir bilmem.) (Onay 1992, 154)

Yeşil renk divan şiirinde mezar ve ölüm imgeleri dışında genellikle olumlu çağrışımlarla yer almaktadır.

Hat

Divan şiirinde hat sözcüğü öncelikle sevgilinin yüzünde yeni çıkan ayva tüyleri olarak geçmektedir. Hatt-ı sebz tamlaması da aynı anlamı karşılar. Burhân-ı Katı'da "Ravzatü'l-uşşâk olan rûy-ı dil-cûy-i dilberde ser-zede-i zuhûr olan hatt-ı nev-hîze işarettir. Âlem-i gaybdan zuhûr eden hatta denir ki kâtibi ve mahalli nâ-malûm ola. Hutût-ı câm-ı Cem'den dördüncü hat ismidir. Hatt-ı erzak dahi denir" şeklinde açıklanmaktadır. Bu tanımda "Âlem-i gaybdan zuhûr eden" hattın mahiyeti hakkında açıklama getirilmemiş fakat Cem'in kadehindeki yedi hattan dördüncüsü olduğu ve bir adının hat-ı erzak (mavi hat) olduğu bildirilmektedir. Hatta ileride "hat-ı siyeh" maddesinde "Hutût-ı câm-ı Cem'den dördüncü hattır." şeklinde açıklama getirilmiştir (Mütercim Âsım 2000, 351). Buradan sebz (yeşil), erzak (mavi) ve siyah renklerin en azından "hat-ı

sebz" terkibinde birbirinin yerine kullanıldığını öğreniyoruz. Ancak divan şairlerinin bu terkiple Cem'in kadehindeki hat'ı kastetmedikleri, daha çok ayva tüylerini kastettikleri görülmektedir.

Onay, hatt-ı sebz teşbih ve tabirinin ilk olarak Araplar tarafından kullanıldığını, daha sonra Acemlere ve bize geçtiğini bildirdikten sonra sebz sözcüğünün siyah manasına da geldiğini ilave etmektedir (1992, 198). Yüzde yeni çıkmaya başlayan tüylerin, sebz sözcüğü ile ifade edilmesi yalnızca renk anlamıyla ilgili değildir. Hatt-ı sebz'in çoğunlukla çemene teşbih edildiği, bu ilginin de baharın habercisi olan çemenin *âb u tâb, terâvet ve letâfet* çağrıştırması ve görünüşü itibariyle kurulduğu anlaşılmaktadır. Hızır imgesiyle birleştirilmesi de bu çemen teşbihinden doğmaktadır. Şiir dilinde böylece yerleşen ve çokça kullanılan hat-ı sebz, zamanla başka çağrışım ve teşbihlerle çok geniş bir anlam alanına kavuşmuştur. Bir beyitte hat-ı sebz terkibi geçmişse, burada yeşil ya da siyah renkte olması, çemene benzetilmesi, Hızır imgesiyle ilişkisi ya da esrar anlamının kastedilmesi gibi farklı özelliklerinden biri daha belirgin olarak ele alınmıştır. Bazen bu özelliklerden birden fazlası çağrıştırılacak şekilde kullanıldığı da görülmektedir.

Hat: Güzellik, Tazelik

Aşağıdaki beyitlerde görüleceği üzere sevgilinin ayva tüyleri, hiçbir renk vurgusu olmaksızın güzel görünüşü itibariyle de çemene teşbih edilmiştir. Hamdî'nin beyitlerinde gül bahçesinin, pınarların güzelliğini tamamlayan çemen manzarası ile ayva tüyleri arasında ilişki kurulmuştur.

Gülşen letâfeti nitekim sebze iledür
Hamdî cemâl revnakıdur âşikâr hat

Hamdî (G.77/5)

Çeşmünde Hamdî hoş yaraşur nakş-ı hatt-ı yâr
Her kanda sebze olsa bunar ile hoşçadur
Hamdî (G.45/5)

Seyr eylemege cennet-i kûyunda ʻîş iden
Kevser lebün kenârın ider sebzezâr hat
Hamdî (G.77/2)

Hamdî'nin beyitlerinde çemen tasvirlerini su imgesinin tamamladığı dikkat çekmektedir. Emrî ise sevgilinin terlemiş olan ayva tüylerini, gül üzerindeki çiğ taneleri şeklinde yorumlamıştır.

Didüm ey gül ʻârızunda hatt-ı sebzün terlemiş
Didi ol gonca-dehen olur seherde ter çemen
Emrî (K.2/20)

Hat: Yeşil Renk

Osmanlı şairlerinin *hatt-ı sebz* ya da *hatt-ı hadrâ* tamlamalarıyla çemeni, dolayısıyla ayva tüylerini tazelik, gençlik, güzellik özelliği ile beraber bazen yeşil rengiyle ele aldıkları görülmektedir. Ancak şairlerin, sevgili yüzündeki tüyleri yeşil renkte hayal ettiklerini düşünmek pek makul görünmemektedir. Şiir dilinde farklı çağrışımlar sonucunda kalıplaşan bu imge, çemen benzetmesinden dolayı birçok beyitte yeşil renk vurgulanarak kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte, yanağın güle teşbih edilmesiyle kırmızı renge yer verilmesi, şairi ayvatüylerinin benzetildiği çemenin yeşil rengini vurgulamaya zorlamış olabilir. Beyit ayrıca bu iki rengin yöneticilere mahsus olduğuna dair bir söylem de içermektedir.

Benzer disem hatun çemene ʻârızun güle
Bana yeşil kızıl görinür mîr-i ʻâşıkân
Emrî (G.352/2)

Emrî'nin başka bir beytinde ise, sevgilinin yanağı, pek de estetik zevk uyandırmayacak şekilde, yeşil elbise giymiş bir kimse olarak teşhis edilmiştir.

Dime kim haddinde dil-dârun hat-ı hadrâ durur
Şâhid-i ruhsârı geymiş bir yeşil hârâ durur
Emrî (G.124/1)

Aşağıdaki beyitte ise, mezarı yeşil çemenle örtülü olan âşığın ölümü sevgilinin ayva tüylerine bağlanarak dolaylı bir şekilde ayva tüylerinin yeşil renkte olduğu hatırlatılmıştır.

Hat-ı sebzün gamıyla ölenün hâkinde ey dilber
Çemen sanma yeşil sôf örtilür kabrine kudretden
Emrî (Kt.340/2)

Örnek beyitlerde, tek başına ayva tüylerinin yeşil renkle tanımlanmadığı, çemen ya da başka varlıklara benzerliği dolayısıyla yeşil renkte tasvir edildiği dikkat çekmektedir.

Hat: Siyah Renk

Sebz ve *ahdar* sözcüklerinin siyah anlamında da kullanıldığını belirtmiştik. Aşağıdaki beyitlerde ayva tüylerinin siyah rengi vurgulanmaktadır. Gâlib, âşığın gündüzünü karartan bir özellikte olduğunu dile getirmektedir. Revânî ise, Kâbe olarak düşünülen yanağın etrafında tavaf eden Hintliler (esmer tenliler) ve beyaz kâğıt üzerindeki yazı teşbihiyle siyah rengi vurgulamıştır.

Rûzumu tîre ederse hat-ı sebzi o mehin
Bir felek mâh-ı münevver verir ahşam bana
Gâlib (G.4/5)

Hindûlardur Ka'beye gelmiş tavâfa gûyiyâ
Ruhlarun devrinde ey dil-ber bu hatt-ı ʻanberîn
Revânî (G.306/2)

Nâmenün görüp beyâzın rûz-ı vuslatdur didüm
Hattına kıldum nazar bildüm şeb-i hicrânîdür
Revânî (G.60/4)

Hızr-hat

Geniş bir çağrışım ve anlam çerçevesi kazanmış olan hat mazmununun bir özelliği de Hızr ile ilgili kullanılmasıdır. Hızır, ölümsüzlüğe ulaşan, peygamber veya veli olduğu rivayet edilen kimsedir. Boz bir ata binip baştan başa yeşil elbiseler giydiği için kendisine bu ismin verildiği de rivayetler arasındadır. Dolaştığı yerlerin yeşerdiğine inanılır (Pala 1990, 226). Bu özelliği ile ismi arasında bir ilişki de vardır. Zira Hızr sözcüğü Arapçada yeşil rengi ifade eden "خ ض ر" kökünden türetilmiştir.

Divan şiirinde sevgilinin ayva tüyleri, Hızır'ın darda kalan kimselerin imdadına yetişmesi, yeşil kıyafetli olması, geçtiği yerlerin yeşermesi, âb-ı hayâtı bulması gibi özellikleriyle işlenmiştir.

Sebze hat kim hem-dem olmışdur ruh-ı cânân ana
Hızrdur k'olmış müyesser çeşme-i hayvân ana
Revânî (G.9/1)

Hat-ı sebzün hayâlidür gönülde gözde ey dil-ber
Hızırdur gûyiyâ ol kim kurıda yaşda hâzırdur
Revânî (G.124/2)

Esrar

Anlam kapsamını belirlemeye çalıştığımız yeşil rengin şiirde esrar ile ilişkili olarak ele alındığı belirtilmişti. Esrar denilen uyuşturucunun elde edildiği bitki olan kenevir (beng) yeşildir. Hatta yapraklarının işlenmesiyle macun haline getirilerek kullanılan maddeye *sebze* dendiği bilinmektedir. "Kenevirin yaprakları (berg-i beng, varakü'l-hayâl) pişirilerek hazırlanan hamura sebze denilmektedir. Bu yapraklar hekimlikte ilaç gibi kullanılan ve beng-âb denilen bir usare de husule getirir." (Meyerhof 1997, 353) Bu gerçek, şiire de imge olarak yerleşmiş *hatt-ı sebz, esrâr-ı hatt* gibi tamlamalar şeklinde sevgilinin güzellik unsurla-

rından biri olan ayva tüyleriyle ilişkili olarak kullanılmıştır. "Esrarın rengi yeşile mâildir. Bu cihetle hattan murad hatt-ı sebzdir. Dudaklardan çekilen bâde ise kırmızı renkli şaraptır." (Onay 1992, 154)

Meyyâl olamam bâde-i engûr u arâka
Hûb sebzeyi keskince ben esrârı görünce
Türâbî (Onay 1992, 155)

Çekdik esrâr-ı hatt u bâde-i la'linde gam
Keyfimiz bezm-i cihanda bilemem neyle gelir
İzzet Molla (Onay 1992, 154)

Bu bilgilerle birlikte hat imgesinin geçtiği beyitlerin anlam çerçevesinin biraz daha genişlediği görülecektir. Aşağıda Şeyhülislam Yayhâ'nın beytinde güzellik bağının goncasını tutî şeklinde gösteren ve sihirbaz olduğu söylenen *sebz-hat* herhalde esrar olmalıdır.

Bâg-ı hüsnün goncesin tûtî-i gûyâ gösterür
Nice sâhir-pîşe olmış ol cevân-ı sebz-hatt
Şeyhülislâm Yâhyâ

Divan şiiri estetiğinin en belirgin özelliklerinden biri de her seviyeden okurun anlayabilmesine imkân veren, çağrışım alanları geniş sözcüklerin tercih edilmesidir. Toz halindeki esrara *gubâr*, avam arasında *toprak* diye adlandırılmış (Onay 1992, 154). Gubâr sözcüğünün gerçek anlamı dışında bir yazı çeşidi olduğu da bilinmektedir. Dolayısıyla bir güzellik unsuru olarak ayva tüylerini işaret eden *hatt-ı gubâr* tamlamasının geçtiği beyitlerde bu anlamların da çağrıştırılmak istendiği göz ardı edilmemelidir.

Korkarım hatt-ı gubâr olur lebinden âşikâr
Ey gözü sermest bâde kâşifü'l-esrârdır
Necâtî (Onay 1992, 154)

Şeyh Gâlib'in şiirinde özel bir yer tutan Keşmir, aşağıdaki beyitte mehtabından başka *neş'e-i sebz-âb-ı Keşmir* tamlamasıyla geçmektedir. Esrarın neşe verici özelliği ve sebz olması dolayısıyla burada esrarın da kastedilmiş olması muhtemeldir.

Hat-ı nev sebze-i mehtâb-ı Keşmîr
Serâpâ neş'e-i sebz-âb-ı Keşmîr
Gâlib (G.48/1)

Duman

Divan şiirinde âşığın âh dumanının *yeşil dûd-ı âh, yeşil kızıl görinen âh-ı âteşîn, yeşil tonlu duhân-ı âh* gibi ifadelerle tasvir edilmesi oldukça yaygındır. Dumanın yeşil renkte olması pek anlaşılır görünmemektedir. O halde yeşil dumanı zihnimizde nasıl canlandırmalıyız? Öncelikle şairlerin bunu dile getirirken çok koyu yeşil rengi kastettiklerini düşünebiliriz. Ayrıca yukarıda bahsedildiği gibi birçok toplumda yeşil ile mavi renk birbiri yerine kullanılmıştır. Çok koyu mavi renk de dumanı ifade etmek için uygun görülebilir. Bir de Farsçada *sebz* sözcüğünün ve Arapçada *ahzar* (اخضر) sözcüğünün siyah anlamına geldiği bildirilmektedir (Şükûn 1996, 1130; Mütercim Âsım Efendi 2000, 649). Türkçede şiir dışında günlük dilde böyle bir kullanıma rastlayamadık. Kökenini tespit etmenin mümkün olmadığı bu imge, belki de Fars şiirinden Türkçeye çeviri yoluyla girmiş olabilir.

Emrî'nin iki beytinde âşığın mezarı üzerinde biten servi ve çimen, yeşil âh dumanı olarak yorumlanmıştır.

Kaddün gamıyla çünki vücûdum tebâh ola
Kabrümde serv-i sebz yeşil dûd-ı âh ola
Emrî (G.6/1)

'Işk ehli meşhedinde dimen kim giyâhdur
Çıkmış mezârı üzre yeşil dûd-ı âhdur
Emrî (G.83/1)

Aynı şair başka bir beyitte tasvir ettiği gülşen manzarasında çemeni dumana, lâleleri ise buhurdana benzetmiştir.

Sebze sanman tutdı gülzârı duhân-ı sebz-gûn
Bezm-i gülşende çü yakdı lâleden micmer çemen
Emrî (K.2/7)

Bazı şairler âh dumanını yeşil-kızıl renkte tasvir etmişlerdir. Divan şiirinde genellikle her bir varlık için bir renk ismi kullanılırken, bazen bu çift renk, tek bir varlığın sıfatı olarak geçmektedir. Modern resim bilgisi bu durum için bir ipucu vermektedir: "Kırmızının ateşli şiddetini söndürmek için; biraz yeşil yani kontrast karıştırarak dengeye getirilir. … Buradaki sonuç, kırmızı yeşil ile nötrleştirilmiştir, daha açık bir kavramla grileştirilmiştir." (Bigalı 1976, 300) Bu karışımdan ortaya çıkan gri renk, âşığın âh dumanını ifade etmek için çok uygundur. Aşağıdaki beyitleri söyleyen şairlerin tamamının devrin resim sanatına (minyatür-nakış) vakıf olduklarını, yani bu renk karışımından gri elde edileceğini bildiğini varsaymak oldukça güç. Ancak kızıl-yeşil âh'ın şiirsel bir imge olarak divanlarda yer bulduğu açıktır. Selîkî, çimenlikte lâlelerin görüntüsünü yeşil kızıl âh dumanı olarak yorumlamıştır.

Çimende lâleler sanman biten hâkinde ʻuşşâkun
Çıkar sûz-ı derûnından kızıl yaşıl duhân yer yer
Selîkî (G.19/4)

Emrî'nin beytinde ise lâle ile birlikte servi imgesi âh dumanını hatırlatmıştır.

Ol serv-i lâle-hadsüz ben zâr u nâ-tüvâna
Yeşil kızıl görinür bu âh-ı âteşînüm
Emrî (G.343/3)

Yakînî ise gök kuşağını kızıl-yelşil âh dumanı olarak sunmaktadır.

Kızıl yaşıl dütünüm oldı çarha peyveste
Felekde kavs-i kuzah sanma ey hilâl-ebrû
Yakînî (G.168/2)

Mezar, Ölüm

Yeşil rengin toplumumuzda ölümü çağrıştırdığı, her şeyden önce tabutların bu renkte olmasından belli olmaktadır. Osmanlı şiirinde kabir imgesi de üzerindeki bitki örtüsünden dolayı yeşil renklidir. Âşığın mezarı üzerinde biten çimen ya da servi, çoğunlukla yeşil örtü ya da âhının dumanı olarak yorumlanmıştır.

Hat-ı sebzün gamıyla ölenün hâkinde ey dilber
Çemen sanma yeşil sôf örtilür kabrine kudretden
Emrî (Kt.340/2)

Gam-ı hatunla gubâr olsam ey gül-i ra'nâ
Mezâruma çemenüm örte bir yeşil hârâ
Emrî (G.30/1)

'Işk ehli meşhedinde dimen kim giyâhdur
Çıkmış mezârı üzre yeşil dûd-ı âhdur
Emrî (G.83/1)

Kaddün gamıyla çünki vücûdum tebâh ola
Kabrümde serv-i sebz yeşil dûd-ı âh ola
Emrî (G.6/1)

Âhî ise mezarı üzerindeki yeşilliği sebz-i muhabbet olarak göstermektedir. Yani aşk, onun mezarı üzerinde çimen olarak yeşerecektir.

Tâ haşra degin sebz-i mahabbet vere hâküm
Saçın çözüp ağlarsa bulutlar tozum üzre
Âhî (G.104/2)

Atâyî'de mezarı örten çimen, önce yeşil sof, sonra da dalgalı denize teşbih edilmektedir.

Kabrinde sûf-ı sebzi olup bahr-ı mevc-zen
Sandûka girdi kılmaga seyr-i Sikenderi
Atâyî (Mt.1/2)

Şiirde renklere yer verme konusunda öteki şairler arasında özel bir yere sahip olan Şeyh Gâlib, aşağıdaki beytinde *mevt-i ahdar* tamlamasıyla tasavvufî bir terimi şiirsel imgeye dönüştürmüştür. Gâlib, insana cennette yeşil bir köşk nasip olmasının, yeşil ölümle mümkün olacağını söylemektedir. Yukarıda yeşil rengin ölümü çağrıştıran bir öğe olarak kullanıldığını belirtmiştik ancak burada şairin işaret ettiği, ilk sufilerden Hâtim el-Esam'ın renklerle sembolize ettiği ölümdür. Hâtim el-Esam'a göre beyaz, siyah, kızıl ve yeşil olmak üzere dört ölüm vardır. Buna göre az yemek beyaz, eza ve cefaya tahammül siyah, nefse muhalefet kızıl, yamalı elbise giyrnek yeşil ölüm olarak tasnif edilmiştir. Kıymetsiz şeyler giymek suretiyle gerçekleşen yeşil ölümle Hakk'ın güzelliğinin görüleceği ileri sürülmüştür (Uludağ, 37).

Tûde-i müşg ü zebercedden bir yeşil yaprağadır
Mevt-i ahdardır eden kâşâne-i Rıdvânı sebz
Gâlib (G.108/10)

Gâlib, Mevlânâ'nın türbesinin inşa edilmesine tarih olarak kaleme aldığı manzumede, kubbeyi din baharını ihya eden zümrütten bir ledün ilmi ağacı olarak tasvir etmiştir.

Ne merkad bir zümürrüd devha-i ilm-i ledünnîdir
Bahâr-ı dîni kılmış sebzi-hurrem eyleyip ihyâ
Gâlib (Trh.1/3)

Bayrak

Peygamberimizin sancaklarından birinin yeşil renkte olduğu belirtilmişti. Osmanlılarda çeşitli renklerde bayrak kullanılmakla beraber yeşil bayrak XVI. yüzyıldan itibaren yalnızca donanmada ve ticaret gemilerinde kullanılmıştır.

Bir de Peygamber soyundan geldiğini iddia eden Safevîler, Şah İsmail döneminden Nadir Şah dönemine kadar yeşil renkli bayrak kullanmışlardır (Köprülü, 252). Emrî'nin beyitlerinde tespit ettiğimiz yeşil bayrak imgesi, gerçeklikten tamamen kopuk, tabiat tasvirlerindeki teşbihlerde görülmektedir. Birinci beyitte şehir olarak tasavvur edilen gül bahçesindeki servi; ikinci beyitte ise âşığın ah dumanı içinde kalmış vücudu yeşil bayrak olarak yorumlanmıştır.

Servden sancak çeküp çekdi yeşil bayraklu ceyş
Şehr-i gülzâra emîr olmış-durur benzer çemen
Emrî (K.2/3)

Hattun anup dûd-ı âh içinde kaldı cism-i ham
Döndüm ol şahsa çeker Hızr adına yeşil ‘alem
Emrî (G.315/1)

Yeşil Kılıç

Ahmet Paşa'nın bir beytini örnek gösteren Onay, Osmanlıda kılıçların menevişlerinin yeşile çaldığını bildirmektedir. Bu işlem yakılan kösele parçalarından elde edilen küllerle yapılırmış (1992, 435).

Rûy-ı şemşîr-i cihân-gîrin nedendir sebz-renk
Su yerine içdiği her dem düşmân kanıdır
Ahmed Paşa (Onay 1992, 435)

Yeşil kılıcın Fars şiirinde de kullanılmış bir imge olduğunu bildiren Şükûn, sebz sözcüğünün menevişli anlamıyla hançer ve kılıç gibi şeylere sıfat olduğunu bildirerek Kemâl İsmâ'il adlı İran şairinden aşağıdaki beyti örnek olarak vermektedir.

ز زخم خنجر سبزت چنان تراوت خون
که ظن برندکه اتش همئ جهد ز چنار

(Senin menevişli hançerinin darbesinden öyle kan akar ki çınardan ateş sıçrıyor sanırlar.) (Şükûn 1996, 1130).

Emrî'nin beytinde ise çemenin akarsu üzerine düşen gölgesi yeşil kılıca teşbih edilmiş; çemen, beline yeşil kınlı bir kılıç takmış kimse olarak teşhis edilmiştir. Buradan kılıç kınlarının da yeşil renkte olabildiğini düşünebiliriz:

Sebze 'aksin sanmanuz peyk-i revân-ı âbda
Bağladı beline yeşil kınlu bir hançer çemen
Emrî (K.2/15)

Yeşil Kıyafet

Hazreti Peygamber'in siyah, beyaz ve yeşil olmak üzere üç adet sancağı olduğu bilinmektedir. Osmanlılar döneminde yeşil renk Peygamber soyundan gelenlerin simgesi olarak kullanılmıştır. Ayrıca tarikat ehli kimselerin sarık ve cübbelerinde yeşil renk tercih edilmiştir (Çoruhlu 2002, 193). Şeyhî, peygamber soyundan gelenlerin yeşil sarık giydiklerini bildirmektedir.

Zendur baş egen çenber-i nîlî semâya[6]
Destâr-ı sebzdür yakışan âl-i 'abâya
Şeyhî (G.141/1)

Burhan-ı Katı'da *sebz-pûş*un zahit ve sufî kıyafeti olduğu belirtildikten sonra "Yas ve matemde olan kimse. Sebz bunda siyah mânâsındadır. Nitekim Arabîde ahzar siyah mânâsına da olur." şeklinde açıklama yapılmaktadır (Mütercim Âsım 2000, 649). Scihimmel ise *sebz-pûş* sözcüğünün mümkün olan en yüksek manevi seviyede yaşayanlar, yani melekler, Peygamber veya tasavvuf ehlinin kılavuzu Hızır için kullanıldığını belirtmektedir (2001, 111). O halde yeşil kıyafetli bir kimseden bahseden bir beyitte bu ihtimaller de göz önünde bulundurulmalıdır. Burada şiirin dünyevî ve uhrevî imgeler, dinsel ve dindışı düşünceler arasında yeni

6 "Çenber-i nîlî" terkibi metinde "çenber-i neylî" şeklinde geçmektedir.

ilişkiler yaratma bakımından neredeyse sınırsız imkânlar sağladığını, şairlerin en dindışı şiire bile ayrı bir dinsel tat verebildiğini hatırlamak faydalı olacaktır (Schimmel 2001, 284). Zira Revânî'nin çemeni tasvir ederken, geçtiği yerleri yeşerten Hızır'dan bahsettiği beyti bu türdendir.

Jâleden destâr urınmışdur tutar elde ʻasâ
Sebz-pûş olmış nitekim Hızr Peygamber çemen
Revânî (K.22/3)

Âhî'nin beyitleri ise, bir tarikat büyüğünden bahsedildiği izlenimi vermektedir:

Câme-i sebz ile bir serv-i bülendüm var benüm
Serv gibi sebze-pûş olmış efendüm var benüm
Âhî (G.66/1)

Bu dil-i evrâkda hattun âh-ı şâhumdur benüm
Servi-i sebz-i kabâ-pûş ol efendümdür benüm
Âhî (G.79/1)

Câme-i sebz ile bir serv-i bülendüm var idi
Sâyesinde şâh idüm bir beg efendüm var idi
Âhî (G.117/1)

Yeşil kıyafetiyle tasvir edilen kimseler dervişler ya da dinî kimlikleri öne çıkmış kimseler olabileceği gibi kadınlar da olabilir. Emrî, Şeyhülislam Yahyâ ve gerçek hayat sahnelerine yer veren Nedîm, yeşil elbiseli sevgiliyi tasvir etmektedirler.

Yanagı lâledür Emrî nigârun ana bahâr
Kabâ-yı sebz ile ol kâmet-i muʻallâdur
Emrî (G.181/5)

Tûtî-sıfat ol câme-i sebzi giye cânâ
Bir söz yiri var mı bak a âyîneye cânâ
Şeyhülislâm Yâhyâ (G.13/1)

Unutdurdu bana serv-i revânı dün gülistanda
Efendim bir uzun boylu yeşil atlaslı âfet var
Nedîm (Kt.66/3)

Fars şiirinde yeşil kıyafet giyme (*sebz-pûş*), zühd ve sofuluk yanında, matem göstergesi de sayılmaktadır (Şükûn 1996, 1131). Emrî, bütün beyitlerinde kendisine seslendiği gazelde derviş giysisi olan *yeşil âbâ* giymeyi telkin etmektedir.

Hıdmet içre kendüni zerd eyleme şimşâd olup
Egnüne yeşil 'abâ gey serv-veş âzâd olup
Emrî (G.50/1)

Atlas, üstü ipek, altı pamuk olan kumaş çeşididir (Devellioğlu 1970, 64). Hârâ ise bir tür mermer, ayrıca menevişli kumaştır. Emrî'nin beyitlerinde çemen, yeşil kumaş olarak yorumlanmıştır. Nedîm'in beyti kadınların yeşil atlastan elbise giydiğini göstemektedir.

Serv-i bâlânun agaçdan düşdi çün kim sâyesi
Yeşil atlasdan gelüp saldı ana pister çemen
Emrî (K.2/9)

Gam-ı hatunla gubâr olsam ey gül-i ra'nâ
Mezâruma çemenüm örte bir yeşil hârâ
Emrî (G.30/1)

Tûtî

Divan şiirinde daha çok rengi ve konuşma özelliği ile yer alan kuştur. Burhân-ı Katı'da gemi ve sefine mânâsı da olduğu bildirilmektedir. Ayrıca *tûtî-i sahrâ* karşılığı olarak *sebze-i sahrâ* açıklaması vardır (Mütercim Âsım 2000, 788). Daha çok çemen tasvirlerinde açılan renkli çiçekler arasında kırmızı gagası ve yeşil vücuduyla anılmaktadır. Yani içinde tûtî sözcüğü geçen beyitlerde çoğunlukla yeşil renkten başka kırmızı da yer almaktadır. Bu beyitlerde farklı renklerin bir arada kullanılmasıyla armoni kurul-

duğu, şairlerin görsel etki uyandırmaya çalıştıkları dikkat çekmektedir.

Kondı gülzâra yine bir tûtî-i ser-sebz kim
Goncadur minkâr-ı yâkûtı zümürrüd-per çemen
Emrî (K.2/4)

Tûtînin rengiyle anıldığı başka bir bağlam ise sevgilinin yüzüdür. Sevgilinin kırmızı yüzünde çıkan ayva tüyleri de tûtî benzetmesine imkân sağlamaktadır.

Sebze-veş hat irse yârun lâle-gûn dîdârına
Sanuram kim kondı bir tûtî İrem gülzârına
Emrî (G.504/1)

Hat-ı sebzin göricek söyleyeyin dime sakın
Sanma ey tûtî-i gûyâ anı kendü sınarun
Emrî (Kt.263/2)

Bu teşbih, hayal dünyasını zorlamaktadır. Çünkü beyitte sözel olarak kırmızı yanak üzerindeki tüyler tasvir edilmektedir. Ancak insan yüzündeki tüylerin yeşil renkte olamayacağı, böyle bir hayalin pek hoşa gitmeyeceği açıktır. O halde bu yukarıda hat maddesinde açıklandığı gibi farklı bir bağlamda oluşturulan *sebze-hat* imgesi gerçeğin ifadesinden ziyade soyut bir anlatım tarzıdır. Bu haliyle divan şiiri resim sanatında varlıkların gerçek görüntüsünü değiştirme imkânı sağlayan sürrealist akıma yaklaşmaktadır. Yoksa divan şiirinde şairin tasvir ettiği tabloyu zihnimizdeki gerçeklik ölçütü ile algılamaya kalkarsak o metnin artık şiir olmadığını söylemiş oluruz. Her edebî metni, üretildiği zevkin ölçütleriyle anlamaya çalışmak gereği bir kez daha ortaya çıkıyor.

Bâkî'nin beytinde çınar ağacının yeşil yaprakları tûtîye, hazanda sararmış haliyle doğana benzetilmiş; böylece tûtîye olumlu, doğana olumsuz simgesel anlam yüklenmiştir.

Perr ü bâl açmış yeşil tûtî iken berg-i çenâr
Zerd olup ser-pençe-i şeh-bâza dönmişdür hemân
Bâkî (K.22/6)

Bâkî'nin başka bir beytinde sevgilinin ağzı tûtî, ayva tüyleri ise kanatları olarak düşünülmüştür.

Dehenün tûtî-i şekker-şiken olsa ne 'aceb
Leb-i şîrîn ü hat-ı sebz ana bâl ü perdür
Bâkî (G.108/2)

Yahyâ ise yeşil elbise giymiş olan sevgiliyi tûtîye teşbih etmiştir.

Tûtî-sıfat ol câme-i sebzi giye cânâ
Bir söz yiri var mı bak a âyîneye cânâ
Şeyhülislâm Yâhyâ (G.13/1)

Deniz, Akarsu

Divan şiirinde daha çok *deryâ-yı ahdar, yem-i ahdar* tamlamaları genellikle çemen teşbihiyle ilgili olarak kullanılmaktadır. Bu benzetmede denizin rengi, dalgalı ve büyük olması etkilidir. Burhan-ı Katı'da *deryâ-yı ahdarın* kinaye yoluyla gökyüzünü ifade ettiği belirtilse de (Mütercim Âsım 2000, 169) taradığımız divanlarda buna dair bir ipucu mevcut değil.

Aşağıdaki beyitlerde çemen, renginden dolayı denize teşbih edilmiştir. Şairler için bahar ve eğlencenin müjdecisi çemen, deniz olunca; kadeh de sandala benzetilmiştir. Bâkî'nin beytinde insanların denizde kayıkla gezinme âdeti de anılmaktadır. Seyr-i sahra ile çemende eğlenmek birbirinin alternatifi gibi sunulmaktadır. Şairler bu karşılaştırmaları yaparken denizle ilgili sözcükler arasında tenasüp oluştururlar, bazen de deniz ve kara tezadıyla beyti süslerler.

Seyr-i deryâya ne hacet dem-i sahrâ geldi
Gûyiyâ sahn-ı çemen şimdi yem-i ahdardur

Bâkî (G.175/3)

Sâkıyâ zevrakı sür bâd-ı bahâr esdi yine
Sebzezâr oldı yem-i ahdar u lenger sünbül

Bâkî (K.24/14)

Bahâr erişdi rutûbet cihânı eyledi sîr
Ki bahr-ı ahdar-ı mevvâca döndi mevc-i hasîr

Gâlib (K.32/1)

Aynı teşbihin görüldüğü aşağıdaki beyitte ise Bâkî'nin *yem* sözcüğünün deniz anlamını da ima ederek yemyeşil şeklinde pekiştirme sıfatı olarak kullanması ayrıca dikkat çekmektedir:

Deryâ-yı ahdar oldı çemen mevc urup yatur
Rûy-ı zemîni fasl-ı bahâr itdi yem yeşil

Bâkî (G.287/3)

Gâlib'in aşağıdaki beytinde ise güzellik âleminin sırrına ermek için tufan benzetmesiyle tarif edilen azgın suları geçmek gerektiği söylenmektedir. Sözü edilen tufan, yeşil renktedir. Ancak bu âleme vakıf olmak için kılıçtan köprüyü geçmek gerekir. Adetâ masallardaki kıldan ince, kılıçtan keskin köprü gibi. Ateş denizini mumdan gemilerle geçmek gibi muhayyileyi zorlayan imgeler üreten Gâlib'in sıra dışı hayal gücü bu beyti de özel kılmaktadır.

Geçmeyince olmadım vâkıf pul-i şemşîrden
Âlem-i hüsnün olurmuş mevce-i tûfânı sebz

Gâlib (G.108/4)

Denizin insanda uyandırdığı sonsuzluk fikri de şairler için ilham kaynağı olmuştur. Aşağıdaki beyitte Emrî, mübalağa ederek gözyaşlarını denizle karşılaştırmaktadır.

Deryâ-yı ahdarun dahi var hadd ü gâyeti
Ammâ ki eşk-i çeşmümün olmaz nihâyeti
Emrî (G.572/1)

Gâlib ve Atâyî'nin beyitlerinde memduhun cömertliği, deniz benzetmesiyle ifade edilmektedir.

Öyle sultân kim kenârında bihâr-ı lutfunun
Gonca-i nevreste-i deryâ-yı ahdardır bu kâh
Gâlib (K.23/15)

Sahrâyı ebr-i lutfı deryâ-yı ahdar eyler
Deryâyı tâb-ı kahrı hem-reng ider serâbe
Atâyî (K.25/10)

Çemenin dalgalanan bir denize benzetilmesi ise yeşillik alanların bazı yerlerde tümsekler, bazı yerlerde çukurlar halinde görünmesinden ve rüzgâr estiğinde bitkilerin hareket etmesinden kaynaklanmaktadır. Yahyâ'nın beyitlerinde böyle bir manzaranın seyir zevkinden bahsedilmektedir.

Deryâ-yı ahdar-ı çemen olmakda mevc-rîz
Ayrılmamak gerek hele Yahyâ kenârdan
Şeyhülislâm Yâhyâ (G.254/5)

Mevc urur yatur çemen cânâ yem-i ahzar-misâl
Faslıdur seyr-i kenârun zevrak-ı sahbâyile
Şeyhülislâm Yâhyâ (G.327/4)

Atâyî, çimenlikte rüzgârın esmesiyle oluşan etkiyi denizin dalgalanması olarak yorumlamıştır.

Bâd-ı bahâr saldı yine sebzezâra mevc
Döndürdi sahn-ı bâgı yem-i bî-karâra mevc
Atâyî (K.23/1)

Gökyüzü

Birçok kültürde mavi ve yeşil renk bildiren sözcüklerin birbirinin yerine kullanıldığı bilinmektedir. Eski Türkçe

döneminden beri Türkçe için de söz konusu olan bu karışıklık divan şiirinde de görülmektedir. Meselâ Yûnus Emre'nin beytinde genç insan, gök ekine teşbih edilirken gök sözcüğü, ekinin taze yani henüz kurumamış, yeşil renkte olduğunu hatırlatmaktadır.

Bu dünyede bir nesneye yanar içüm göyner özüm
Yigid iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi
Yûnus Emre (G.388/4)

Dolayısıyla Fars şiirinde de kullanılan ve yeşil rengi ifade eden *sebz* ve *ahdar* sözcüklerinin gökyüzünün bir sıfatı olarak kullanılması Türk şairleri tarafından yadırganmamıştır. Hatta bu sözcüklerin mavi ve siyah renkli varlıkları tavsif etmek üzere kullanıldığı da bilinmektedir. Aşağıdaki beyitlerde Atâyî ve Gâlib'in gökyüzünü *günbed-i ahdar, sipihr-i ahdar, felek-i ahdar* tamlamalarıyle ifade ettikleri görülmektedir.

Zemîni zelzele-nâk itdi top-ı gerdûn-kûb
Pür oldı velveleden tâk-ı günbed-i ahdar
Atâyî (K.15/9)

O şeh ki levha-ı şeh-nâme-i sa'âdetîdür
Sipihr-i ahdar-ı hurşîd bâhirü'l-es'âd
Atâyî (K.21/33)

Sındırdı verây-ı felek-i ahdarı sîti
Erbâb-ı hased hiss edemez gûş-ı girândır
Gâlib (K.28/23)

Saç

Sebz ve *ahdar* sözcüklerinin siyah anlamında kullanıldığı daha önce belirtilmişti. Gâlib'in aşağıdaki beytinde sevgilinin güzellik unsurlarından saçı, *sebz* sözcüğü ile nitelemektedir. Sevgilinin saçını niteleyen sebz sözcüğünün özellikle tercih edilmesi, beyitteki arş ve tûba imgelerine uygun düşmektedir. Zira hem gökyüzü hem de ağaç ola-

rak tasavvur edilen Tûba'nın *sebz* renkte tasavvur edilmesi normaldir. Yoksa şairin saçı yeşil renkte tasavvur ettiği düşünülmemelidir.

Pür-nûr gerden üzre o giysû-yı sebz-gûn
Cibrîl-i arş-sâye mi tûba mıdır desem
Gâlib (G.209/4)

Aşağıdaki beyitte ise perçem, renk bildiren *hadrâ* ve *sebz-gûn* sözcükleriyle nitelenmiş. Birinci mısrada perçem, *hayme-i hadrâ* yani bir çadır olarak yorumlanmış. Bu çadırın *hadrâ* (yeşil, mavi) ve *nurdan* olması gökyüzü imgesini akla getirmektedir. Zaten şair ikinci mısrada bu teşbihi dile getirmiş, semânın *sebz-gûn* olduğunu belirtmiştir. Saç, mavi ya da yeşil olamayacağına göre bu sözcüklerin siyah rengi ifade ettiği açıktır.

Nûrdan hayme-i hadrâ-yı Hudâdur perçem
Âlem-i hüsne sebz-gûn-ı semâdur perçem
Gâlib (G.220/1)

LACİVERT

Aslında süs taşlarından biri olan lacivert, bilinen renge ismini vermiştir. Burhân-ı Katı'da bu taşın yeşil ve kırmızıya mâil olduğu, kalbe kuvvet verdiği, ferahlattığı belirtilmektedir (Mütercim Âsım Efendi 2000, 479). Lacivert taşı malum renkte olmakla birlikte yer yer altın parçacıkları serpilmiş gibi sarı renk içerir. Evinin tavanını bu renkte boyadığını anlatan şair Tırsî, boya içinde jengâr, yani pas bulunduğunu ifade ederek buna işaret etmektedir.

Tavanı lâciverdî olmaz idi
Boya içinde jengâr olmayaydı
Tırsî (K.1/18)

Odanun çevresin la'l ile nakş itdürdüm ammâ kim
Tavanı lâciverdî olması jengârdan geldi
Tırsî (G.201/9)

Süs taşı olarak kullanıldığı bilinen lacivert, şiirde çeşitli benzetmeler vesilesiyle anılmaktadır.

Gökyüzü

Gökyüzünün gece büründüğü lacivert renk, taht, kumaş, çadır, serîr ve şişe gibi aynı renkteki eşya aracılığıyla anlatılmıştır. Aşağıda gökyüzünü anlatan beyitler, bu eşyanın lacivert taşıyla veya rengiyle süslendiğine tanıklık etmektedir. Mostarlı Ziyâî, gökyüzünü lacivert renkli otağ; Süheylî ve Sehâbî lacivert taşlarıyla süslü taht olarak sunarken bu rengin hükümdarlığı simgelediğini de ima etmektedirler.

Şâh-ı ʻaşkam lâciverdî çerh otagumdur benüm
Gam sipâhumdur benüm yanumca âhumdur ʻalem
Mostarlı Ziyâî (G.288/3)

Nite kim sultân-ı nûr-efşân-ı taht-ı lâciverd
Her seher bezm-i felekde ide ʻayş ü ʻişreti
Süheylî (K.40/23)

Tâ taht-ı lâciverd-i felek üzre şâh-ı çerh
Alur sipâh-ı sâbit ü seyyâreden hisâb
Sehâbî (K.4/35)

Serîr-i lâciverdî zînet-ârâ-yı cihân oldı
Müşerref eyledi yümn-i kudûmi ʻıyd-i ferruh-fer
Süheylî (K.25/8)

Gâlib, Sultan Selim'in kalemdanı için yazdığı bir mesnevide, gökyüzünün lacivert renginin damıtılarak kalemliği süslediğini belirtmektedir. Bu soyut tasvirden hareketle söz konusu kalemliğin lacivert taşıyla ya da bu renkte nakışlarla süslenmiş olduğunu düşünebiliriz.

Lâciverd-i felek olmuş taktîr
Çevre yanına çekilmiş tahrîr
Şeyh Gâlib (Msn.2/10)

Revânî ise *çarh-ı ahdar* terkibiyle tasvir ettiği gökyüzünü içi kırmızı şarapla dolu lacivert şişeye teşbih etmiştir. Şairin bu beyitte aynı zamanda, kırmızı ile mavi renklerin karıştırılmasıyla lacivert elde edildiğine işaret etmektedir.

Çarh-ı ahdar kim yaşumdan toldı mevc-i hûn ile
Lâciverdî şîşedür gûyâ mey-i gülgûn ile
Revânî (G.372/1)

Emrî'nin beytinde lacivert şişeden bir kandile teşbih edilen gökyüzünde hilal, kandilin ışığı, samanyolu ise fitil olarak düşünülmüştür:

Lâciverdî şîşeden kandîldür kabrümde çarh
Mâh-ı nevdür şu'lesi vü kehkeşânıdur fitîl
Emrî (Kt.287/2)

Revânî için insanın birkaç gün misafir olarak kaldığı dünya lacivert nakışlıdır. Burada nakış sözcüğünün hile anlamı ile birlikte, lacivert taşının ferahlatıcı özelliği hatırlanmalıdır. Ayrıca lacivert taşının süslemede kullanıldığı da bilinmektedir. Böylece *felek-i laciverd-nakş* tamlaması, gökyüzünün bu renkte olmasından dolayı hem gerçeğe uygun düşmekte hem de uzak çağrışımlarıyla beyte derinlik kazandırmaktadır.

Bir tâb-hânedür felek-i lâciverd-nakş
Bir iki üç gün anda kişi mihmân imiş
Revânî (Mrs-1, 1)

Lacivert Taşı

Süs taşı olduğunu bildiğimiz laciverdin Osmanlı şiirinde bu anlamıyla kullanımı oldukça nadirdir. Yalnızca Gâlib'in aşağıdaki beytinde *nigîn-i lâciverdî* terkibinde âşığın sararmış yüzü ve sevgilinin mavi gözü ile birlikte karşımıza çıkmaktadır. Beyitte âşığın sararmış yüzü, lacivert taşından yapılmış yüzüğe teşbih edilmiştir. Ayrıca birbirini tamam-

layıcı (komplementer) özellikte olan sarı ile mavi renkler bir arada kullanılarak güçlü bir kontrast kurulmuştur.

Alur nâm-ı merâm-ı aşkı elbet çihre-i zerdüm
Nigîn-i lâciverdî-kârdur çeşm-i kebûdundan
Gâlib (G.262/4)

Âh Dumanı

Bâkî âh dumanını lacivert sümbüle teşbih etmiştir. Farklı şairlerde yeşil, mavi, hatta siyah renkte karşımıza çıkan sümbül, koyu renginden dolayı lacivert olarak yorumlanmıştır. Filibeli Vecdî, âh dumanını gölgeliğe teşbih etmiştir. Âşık, sevgiliyi güneş ışıklarının zararından korumak için feryadının bütün gökyüzünü kaplayıp dünyayı gölgesi altında bırakmasını istemektedir:

Gam-ı zülfünle dûd-ı âh-ı kebûd
Lâcüverdî latîf sünbül olur
Bâkî (G.156/3)

İtmeye tâ sen şehi rencîde tâb-ı âftâb
Dûd-ı âhum lâciverdî sâyebân olmak diler
Vecdî (G.17/4)

Vücut

Divan şiirinde âşığın bir özelliği de sevgilinin vurduğu taşlar yüzünden vücudunun yer yer morarmış olmasıdır. Bu imgenin konu olduğu teşbihlerden biri de tezhip sanatıyla ilgilidir. Lacivert ve altın sarısının yoğun olarak bir arada kullanıldığı tezhipteki güçlü kontrast görsel açıdan oldukça etkileyicidir. Edirneli Nazmî ve Âhî'nin beyitlerinde âşığın sararmış vücudundaki morluklar bu türden bir tablo etkisi oluşturmaktadır.

Gök gök oldı darb-ı seng-i yâr-ıla bu cism-i zerd
Oldı san çûb-ı zer-âlûd üzre nakş-ı lâciverd
Nazmî (G.1311/1)

Nakş olup sînem nişân-ı zahmı seng-i yârda
Levh-i zerrîn üzre hatt-ı lâciverdüm var benüm
Âhî (G.66/5)

Kadeh, Kâse

Yukarıda gökyüzünün tasvir edildiği beyitlerde lacivert şişe benzetmesine başvurulduğu belirtilmişti. Aşağıdaki beyitler de Osmanlıda lacivert renkte şişe kullanıldığına tanıklık etmektedir. Bursalı Rahmî ve Sünbülzâde Vehbî'nin beyitlerinde süsen ve sünbül, lacivert renkli kadehe teşbih edilmiştir:

Bezm-i gülşende şarâb-ı lâle-gûn nûş itmege
Lâciverdî kâsedür her gonca-i sûsen bana
Rahmî (G.1/2)

Böyle gök kandil iken def'-i humâr etmek içün
Lâciverdî kadehin hep tolu saklar sünbül
Vehbî (K.42/17)

Şeyhülislâm Yahyâ güneşin, lacivert kâsede altın ezdiğini söylerken lacivert gökyüzünün yavaş yavaş aydınlandığını anlatmaktadır. Teşhis edilen güneşin hazırlığı, sevgilinin güzelliğini yazmak içindir. Böylece şair tezhip sanatına da gönderme yapmış olmaktadır.

Bir lâciverdî kâsede her subh mihr altun ezer
Vasf-ı cemâlün yazmaga cânâ gerekdür hall-i zer
Yahyâ (G.49/1)

Revânî ise sevgilinin kırmızı dudaklarını çevreleyen ayva tüylerini anlattığı beyitte, kadehlerin lacivertle süslendiğini bildirmektedir:

Sebze hattunla görenler didi meygûn lebüni
Lâciverd ile münakkaşça ne sâğarcik olur
Revânî (G.58/3)

Tezhip, Yazı

Hat ve tezhip sanatında lacivert ve altın sarısının yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir. Divan şairleri de güçlü kontrast oluşturan bu renkler yardımıyla görsel etki oluşturmaya çalışmışlardır. Edirneli Nazmî şiirini överken bu renklerle tezhipli bir kitap sayfası tasvir etmektedir:

Midhatünde lücce vü cedvel içün dîvânuma
Ay u gün altun gümüş hall ezdi vü gök lâciverd
Nazmî (G.1312/4)

Âhî, yaralarla kaplı sinesini tasvir ederken altın yaprak üzerine lacivert yazı yazıldığını söylemektedir:

Nakş olup sînem nişân-ı zahmı seng-i yârda
Levh-i zerrîn üzre hatt-ı lâciverdüm var benüm
Âhî (G.66/5)

Sevgilinin ayva tüylerinin mavi, yeşil, siyah gibi farklı renkleri ifade eden sözcüklerle tasvir edildiği belirtilmişti. Hat sözcüğünün farklı anlamları ve kitap süslemede laciverdin yaygın olarak kullanılması, şairler için nükte yapma imkânı sağlamaktadır:

Yâkût yazamazdı hatun misli bir misâl
La'l üzre lâciverd-ile hat yazsa fi'l-mesel
E. Nazmî (G.4218/2)

Mushaf-ı ruhsârun üstinde o hatt-ı nîl-gûn
Lâciverdî bir güzel ser-levhadur Kur'ânda
M. Ziyâî (G.388/2)

Çiçekler

Lacivert rengiyle tasvir edilen çiçekler menekşe, sünbül ve lâledir. Bâkî'nin âh dumanını lacivert sünbül olarak tasvir ettiği yukarıda belirtilmişti. Revânî ise bu rengi menekşe ile; sarıyı, nergisle özdeşleştirmektedir:

Lâciverd ezmiş benefşe nergis altun hall ider
Safha-i medhünde bu şi'ri yazar benzer çemen
Revânî (K.22/25)

Tırsî ise laciverdî lâle yetiştirdiğini söylemektedir:

Benüm de lâciverdî lâlemi seyr eyleyen Tırsî
Görüp takımlarum hep anda iskân eylemez n'eyler
Tırsî (G.60/6)

KARIŞIK RENKLER

Buraya kadar incelediğimiz örneklerde, şairlerin daha canlı ve etkili tasvirler elde etmek üzere renk isimlerinden olabildiğince yararlandıklarını, bir beyitte birden fazla renge yer vermiş olduğunu görmüş olduk. Bu durumun şiirin doğasından kaynaklandığını; şairin, beyit vasıtasıyla okuyucunun hayalinde bir görüntü oluşturmaya, başka bir deyişle sözcüklerle bir tablo çizmeye çalıştığını, o tabloyu oluşturan birden çok varlığın doğal olarak farklı renkleriyle yer aldığını tespit ettik. Burada klasik şairlerin yöntem bakımından ressamlara yaklaştığını fark ediyoruz. Resimde tek rengin yalnız başına bir etki unsuru olmadığını, gerçek değerini ancak başka bir rengin yanında kazandığı bilinmektedir. "Hiçbir renk, yalnız olduğu zaman önemli değildir. Bir hareket ve denge için, yüzeyde en az, iki ton mevcut olmalıdır. Amacın yüzeyde bir anlam ve kavram yaratmak olduğu, hatırdan çıkmamalıdır." (Bigalı 1976, 308)

Renklerle ilgili uzun araştırma ve deneyler yapmış olan Goethe de insanın birden çok rengi görmeye eğilimli olduğunu belirtmektedir: "… gözü uyaran tek bir renk, spesifik duyumları harekete geçirerek gözün bütünlük arayışı temayülünü ortaya çıkarır. Bu bütünlüğü algılayabilmek ve kendini tatmin edebilmek için de göz, her renkli alanın yanında, onu tamamlayacak zorunlu rengi ortaya çıka-

rabilmek için renksiz bir alan yaratmaya çalışır. İşte renk harmonisinin esası da buna dayanır… Bu renk bütünlüğü bir nesne olarak dışarıdan göze karşı tutulduğunda göz mutlu olur; zira yaptığı bir dizi tertip, gerçek olarak birebir karşısındadır.” (2013, 229) Goethe’nin bu açıklamasına göre gözün, dolayısıyla ruhun, tatmin hissine ulaşmak için tek rengi değil, o rengi tamamlayan başka renk veya renklerle oluşturacağı armoniyi arama gibi bir eğilimi vardır. Dikkat edilirse dilimizde mevcut olan “renkli rüyalar” “renkli hayaller” gibi deyimlerin de çok renklilik ve çeşitlilik çağrıştırdığı fark edilecektir.

Buradan hareketle beytin bir tablo oluşturduğunu kabul edersek, renklerin beyte değer kattığı, daha *rengîn* olan beyitlerin daha etkileyici olduğu sonucuna ulaşırız. Aşağıda renklere ustalıkla hükmeden Bâkî’nin bir beyti üzerinden konuyu açıklamaya çalışalım.

Bir Gülistân yazdı bir ay içre fasl-ı nev-bahâr
Lâle yir yir sürh olupdur sebze hat şeb-nem nukat
Bâkî (G.222/3)

Şair bir bahar tasviri yapmak üzere divan şiirinde çok kullanılan bir mazmuna yer vermektedir. Gül bahçesini tasvir ederken kırmızı lâleleri, yeşil çimeni ve çiçeklerin üzerindeki çiğ tanelerini zikretmektedir. Tasvir edilen varlıkların renkleri söylenmeseydi beyit biraz yavan; sadece adı zikredilen varlıklar belirsiz olacaktı. Beynimiz uzaktaki bir varlığı, ya hareketli oluşundan ya da çevresindekilerden farklı biçimi ve rengiyle algılayabilir. Kamuflaj kıyafetli bir kimsenin hareketsiz dururken kolay fark edilmediğini hatırlayalım. Şair sözünü ettiği varlıkları daha güçlü hissettirmek için ya onların hareket halini ya da görünüşünü anlatarak *göstermek* durumundadır. Bâkî de bir bahar bahçesini göstermektedir. Ancak bu beyitte, eski şiirimize aşina olanların

sıklıkla karşılaştığı türden bir ikinci boyut, ikinci görüntü söz konusudur. Şair sürh, hat ve nukat sözcüklerinin ikinci anlamlarından yararlanarak bizzat adını zikrettiği Sadî'nin *Gülistân* adlı eserine işaret etmektedir. Dolayısıyla okur olarak hayalimizde hem rengârenk bir bahçe hem de bir kitap imgesi oluşmaktadır. Bu, farklı açılardan bakıldığında farklı iki resim görülen resimleri hatırlatmaktadır.

Revânî'nin aşağıdaki beytinde ise yalnızca goncalar tasvir edilmektedir. Şair basit bir teşbihe başvurarak yine ikinci bir *görüntü* oluşturmaktadır.

Didi çemende gören nâ-şükûfte goncaları
Döküldi şîşe-i sebze şarâb-ı gül-nârî
Revânî (K.32/5)

Bu beyit âdeta resimde çeşitli nesnelerin bir araya getirilerek bir kompozisyon oluşturmasıyla ortaya çıkan resim türü olan natürmortun şiirde uygulanmasına benzemektedir. Birinci mısrada ayrıntısı verilmeyen muğlak görüntü, hatta görüntü bile diyemeyeceğimiz bir tarif mevcuttur: Çimenlik ve açılmamış (gonca zaten gülün açılmamış halidir) goncalar. İkinci mısrada gonca âdeta bulunduğu ortamdan soyutlanarak kadehe benzetilmiş, hayalimize kırmızı şarapla dolu yeşil bir kadeh görüntüsü sunulmuştur. Dikkat edilirse ikinci mısra, hayalimizde daha güçlü bir imge olarak yer etmekte, yeşil ve kırmızı renklerden oluşan bir tablo oluşmaktadır. Yani birinci mısradaki zaaf, ikinci mısradaki renkli görüntüyle giderilmiştir. Bu beyit vesilesiyle renklerin işlevselliğini bir kez daha örneklendirmiş olmanın dışında, resim sanatında kontrast renklerin birbirini dengelendiğini, görsel etkinin bu yolla artırıldığını da hatırlamış oluyoruz. Ayrıca beyitteki yeşilin kırmızıya göre daha yoğun olduğu da görülmektedir. Bu eşitsizlik durumu ise resim sanatında şöyle izah edilmektedir. "Bütün tonların eşit olduğu bir düzenleme, enteresan değildir. Çerçeve içindeki bütün renk-

lerin aynı değer dizisini göstermesi, seçkin bir durumun yansıtılmaması, dikkatimizi yanıltır ve şaşırtır. Dikkatimizi yönetecek egemen bir renk alanı bulunmasına ihtiyacımız olacaktır. Egemen bir alan için hâkim bir renk, valör ya da şiddet olmalıdır." (Bigalı 1976, 309) Bâkî'nin yukarıdaki beytine göre daha sâde bir imge oluşturan Revânî'nin renklere daha fazla işlev yüklediği, beyti âdeta kontrast renklerin kompozisyonu sayesinde kurduğu görülmektedir.

Birden fazla rengin bir arada kullanıldığı yukarıdaki beyitlerde, şairlerin renk tercihini öncelikle tasvir edilen doğadaki gerçekliğin belirlediği görülmektedir. Yani gonca yeşil ve kırmızı renkten oluştuğu için şair de bu renklere yer vermiştir. Acaba bu, her şairin uyguladığı genel geçer bir nitelik midir? Yoksa şairlerin seçimini etkileyen başka etkenler söz konusu olabilir mi?

Öncelikle Osmanlı şairlerinin renkler konusunda son derece seçici davrandıklarını belirtmek gerekir. Özellikle Fuzûlî gibi usta şairlerin hangi rengi nerede kullanacağını ince ince hesapladığına tanıklık eden açıklamaları başka bir çalışmadan aktaralım (Demir 2015, 78).

> Resim sanatında armoni "sabit ve düzgün bir bütün oluşturmak için, birbiriyle ilgili elemanların uyumlu bir kombinezonu" şeklinde tanımlanmaktadır (Bigalı 1976:198). Şimdi bu tanımda bahsedilen "elemanlar" sözcüğünü renk bağlamında alarak, Fuzûlî'nin bir gazelinden alınan iki beyit üzerinde, böyle bir armoni oluşturma kaygısı taşıyıp taşımadığını anlamaya çalışalım.
>
> Havass-ı hâk-i pâyin şerhini tahkîk eden merdüm
> Gubâr ilen beyâz-ı dîde-i hûn-bâre yazmışlar
>
> İki satr eyleyüp ol iki meygûn la'ller vasfın
> Görenler her birin bir çeşm-i gevher-bâre yazmışlar (Akyüz vd. 1990, 163)

> Birinci beyitte âşığın ağlamaktan kızarmış olan gözü tasvir edilmektedir. Gözün beyazı üzerindeki kılcal damarlar gubarî yazıya teşbih edilerek beyaz bir sayfa üzerinde kırmızı mürekkeple yazılmış yazı imgesi canlandırılmaktadır. İkinci beyitte ise sevgilinin kırmızı dudakları (la'l) ile yine âşığın ağlayan gözünden bahsedilmektedir ve bu defa göz için "çeşm-i gevher-bâr" tamlaması kullanılmaktadır. Gevher sözcüğü genel olarak elmas, mücevher anlamlarında kullanıldığı gibi bir anlamı da aksâm-ı cevâhirden incidir. (Mütercim Âsım 2000: 282) Birinci beyitte âşığın gözü yaş yerine kan dökerken (hûn-bâr), ikinci beyitte ağlayan âşığın gözyaşı neden kanlı değil de inci renginde, yani beyazdır? Herhalde Fuzûlî, bir bütünlük arz etmesi beklenen beyitte, kırmızı ile beyaz renkleri dengeli bir biçimde kullanmak için özellikle tercih etmiş olmalıdır. Resim sanatında siyah ve beyazın, yanına geldiği renkle kuvvetli, parlak kontrastlar oluşturduğu bilinmektedir. (Bigalı 1976: 318) Herhalde bu tercihlerle şair beyitlerin görsel etkisini de dikkate almış, daha renkli bir anlatım yoluna gitmiş olmalıdır. Ayrıca, resim sanatında beyazın kırmızıyı belirginleştirdiği (Artut 2004: 136)bilgisinden hareketle birinci beyitte âşığın kan döken gözünün kızarıklığının, ikinci beyitte ise sevgilinin kırmızı dudaklarının daha belirgin olarak algılandığı söylenebilir. "Armonizasyona girmiş renkler güzelleşerek adilikten kurtulur, duygularımızın emniyetini sağlamış olurlar." (Bigalı 1976: 301)

Aynı çalışmada, *yeşil kızıl duman* imgesi üzerinden, şairlerin iki renge yer verirken bu renklerin karışımından hangi üçüncü renk elde edileceği hususunda bilgi sahibi olduklarına dair ipuçlarını değerlendirmiştik. Benzer bir ipucu da Revânî'nin gökyüzünü lacivert şişeye benzettiği aşağıdaki beyitte söz konusudur.

Çarh-ı ahdar kim yaşumdan toldı mevc-i hûn ile
Lâciverdî şîşedür gûyâ mey-i gülgûn ile
Revânî (G-372, 1)

Beyitte gökyüzü, *çarh-ı ahdar* terkibiyle karşılanmaktadır. Öncelikle yeşil anlamındaki *ahdar* sözcüğünün divan şiirinde mavi renk için de kullanıldığı, dolayısıyla terkibin gökyüzünün mavi rengini ifade ettiği anlaşılmaktadır. Revânî, kanlı gözyaşı döktüğünü anlatırken, divan şairlerinin çok sevdiği mübalağaya başvurarak gözyaşlarının gökyüzünü kapladığını söylemektedir. Aslında kanlı yaşlar süzülen gözlerle baktığı mavi gökyüzünü lacivert renkte gördüğünü ifade etmek yerine, gökyüzünü kırmızı şarapla dolu kadehe teşbih etmiştir. Böyle bir şeyi gerçekte tecrübe ettiğini düşünemeyeceğimiz şairin, belli bir düzeyde renk bilgisine vakıf olduğuna hükmedebiliriz. Çünkü kırmızı ile mavinin karışımından lacivert elde edildiği, bu karışımda mavinin daha fazla olduğu bilinmektedir. Böylece beyitte kırmızı gözyaşına oranla gökyüzünün büyüklüğü, yani kullanılan renklerin oranı bakımından da teşbihin uygun olduğu görülmektedir. Yukarıda değindiğimiz *yeşil kızıl duman* örneğinde, bu iki rengin karışımından duman imgesine uygun olan gri renk elde edildiğini de düşünecek olursak Osmanlı şairlerinin renkler konusunda belli bir düzeyde bilgi sahibi olduklarına hükmedebiliriz. Burada Osmanlı toplumunda boyama tekniklerinin ileri düzeyde olduğunu, Avrupa'nın lüks kumaşlarının bile Bursa boyahanelerinde boyandığını, hatta XVI. yüzyılda İngiltere'ye dokuma ve boyama teknolojisi ihraç edildiğini hatırlamak da faydalı olacaktır (Canatar 1998, 92). Öyle görünüyor ki rengârenk minyatürleri süsleyen boyaların insan eliyle hazırlandığı, mürekkep hokkasının beldeki kuşakta taşındığı, boyahanelerin şehrin önemli mekânlarından sayıldığı bir dönemde insanlar, bunların tamamını makinelerden

elde etmeye alışmış olan günümüz insanına göre renkler konusunda daha deneyimliydi.

Tespit ettiğimiz örnekler, Osmanlı şairlerinin belli bazı renkleri bir arada kullanmayı tercih ettiklerini göstermektedir.

Sarı-Yeşil, Sarı-Lacivert

Divan şiirinde, yeşil rengin hayatı çağrıştıran olumlu özellikleriyle, sarı rengin ise solgunluğu, hastalığı çağrıştıran olumsuz özellikleriyle anıldığı belirtilmişti. Bu iki rengin bir arada kullanıldığı beyitler daha çok bu tezat üzerine kurulmuştur. Bâkî'nin beytinde çınar yaprağının bahar mevsimindeki canlı görüntüsü *yeşil tûtî* benzetmesiyle, dallarının kuruyup sararması ise yırtıcı kuş olan şahinin pencesi benzetmesiyle sunulmuştur. Yukarıda bahsedilen tezat ve iki rengin denge oluşturmasına güzel bir örnektir.

Perr ü bâl açmış yeşil tûtî iken berg-i çenâr
Zerd olup ser-pençe-i şeh-bâza dönmişdür hemân
Bâkî (K.22/6)

Emrî ise sarı-yeşil karşıtlığını şimşir ağacı ve serviyi karşılaştırarak anmakta, servi gibi yeşil aba giymeyi tavsiye etmekte, sarı rengi olumsuz bir simge olarak sunmaktadır:

Hıdmet içre kendüni zerd eyleme şimşâd olup
Egnüne yeşil ʻabâ gey serv-veş âzâd olup
Emrî (G.50/1)

Sarı rengin olumsuz çağrışımları, altın sarısı söz konusu olduğunda değişmektedir. Yine Emrî'nin başka bir beytinde göz zevkine hitap etmesi için yeşil ve altın sarısı ile süslenmiş otağ sütunundan bahsedilmektedir. Aynı şairin art arda gelen beyitleri, aynı rengin (sarı) farklı tonlarının birbirine tezat oluşturan duyguları ifade etmede kullanılabildiğini göstermektedir.

Temâşâ idicek zîbâ görinsün diyü ol şâha
Yeşil üzre müzehheb bir sütûn dikdüm bu har-gâha
Emrî (Kt.396)

Sarı rengin yanında lafız olarak sebz, ahdar gibi yeşil rengi ifade eden sözcükler kullanılmakla birlikte başka renklerin kastedildiği beyitler mevcuttur. Revânî'nin beytinde hilal, altınlı gece külahı giymiş olarak tasvir edildiğine göre, göğün gece vaktindeki görüntüsü anlatılmaktadır. Dolayısıyla gökyüzü sebz renkte anılsa da sözcüğün yeşil değil, lacivert rengi ifade ettiği anlaşılmaktadır.

Altunlı şeb-külâh urına nitekim hilâl
Nice ki sebz câme giye her dem âsümân
Revânî (K.26/28)

Osmanlıların altın sarısı ile mavi-yeşil renklerin bir arada kullanıldığı süslemeleri çok sevdikleri, kitap süslemede kullandıkları da bilinmektedir. Bâkî'nin aşağıdaki beyti de bu renklerle süslenmiş bir kitap imgesi barındırmaktadır:

Yazınmaga mânend-i nazm-ı Süreyyâ
Varaklar zer-efşân ider çarh-ı ahdar
Bâkî (K-3, 24)

Gâlib'in beytinde âşığın yüzü, lacivert taşı işlenmiş yüzüğe teşbih edilmiştir. Âşığın sararmış olan yüzü sevgilinin mavi gözü etkisiyle renk değiştirmiştir. Sarı ve mavi renkler hoşa giden bir kompozisyon oluşturmaktadır. Lacivert taşında da yer yer sarı serpiştirilmiş bir görünüm olduğu yukarıda belirtilmişti.

Alur nâm-ı merâm-ı aşkı elbet çehre-i zerdim
Nigîn-i lâciverdî-kârdır çeşm-i kebûdundan
Gâlib (G-262, 4)

Yeşil-Kırmızı

Bu iki renk resim sanatında tam bir kontrast oluşturmakta, birbirini dengelemektedir. Divan şiirinde bu renklerin birlikte âşığın âh dumanını anlatmada sıklıkla kullanıldığı başka bir çalışmada açıklanmıştı (Demir 2015, 81). Belirtilen çalışmada yeşil ve kırmızının karışımından gri elde edildiği ve bu rengin âh dumanını tasvir etmede uygun olduğundan bahsedilmişti.

Şairlerin sıklıkla başvurduğu kompozisyonlardan biri de sevgilinin kırmızı dudakları ile birlikte *sebz* rengiyle sunulan ayva tüylerinin tasviridir. Bu unsurlar doğada aynı renkteki çeşitli varlıklara teşbih edilerek tasvir edilmektedir. Aşağıdaki beyitlerde kırmızı yanak yâkut, lâle ve la'l taşına; ayva tüyleri ise zümrüt ve tûtîye teşbih edilmiştir.

Süleymânum dehânun bir kızıl yâkût hâtemdür
O la'l üzre hat-ı sebzün zümürrüdden yüzük kaşı
Emrî (G.538/3)

Sebz-gûn hat irdi yârun lâle-gûn ruhsârına
Şöyle sandum kondı bir tûti İrem gülzârına
Emrî (Kt.418)

Tâ edince hatt-ı la'lin nev-bahâr-ı cânı sebz
Hûn-ı eşk etdi zümürrüd rîze-veş müjgânı sebz
Gâlib (G.108/1)

Sözkonusu sevgilinin güzellik unsurları olduğunda şairler renkleri hoşa giden tasvirlerle sunmaktadırlar. Bâkî'nin aşağıdaki beytinde serviye benzetilen sevgili bağlamında yeşil ile erguvan rengi denge oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Serv-kadsin serve 'âdet sebz-pûş olmag iken
Ergavânî câmeye girmek neden ey nev-cevân
Bâkî (G.390/5)

Ancak beyitte daha dikkat çekici bir nitelik fark edilmektedir. Sevgilinin erguvan renkli elbise giydiği söylenmiş olmasına rağmen birinci mısrada servi teşbihinden dolayı yeşil renk de zikredilmektedir. Yani beyitte oluşturulan tasvirde erguvan rengi mevcuttur fakat şair beklentisini dile getirerek servi benzetmesinden dolayı yeşil rengi de beyte dâhil etmiştir. Burada şairin beyti daha renkli kılmak gibi bir gayreti hissedilmektedir. Ayrıca kontrast oluşturan renklerin seçilmiş olması Bâkî'nin renkler konusundaki hassasiyetini göstermektedir.

Doğada özellikle bahar mevsiminde bir arada görmeye alıştığımız bu renklerin insan ruhunda oluşturduğu olumlu etkilerden dolayı bahar tasvirlerinde şairlerin sıkça başvurdukları manzaralar yeşil ve kırmızı renklerle doludur. Bu renkler âdeta baharın simgesi olarak kullanılmıştır. Çınar ağacında nar yetiştiğini söyleyen Gâlib'in beyti bir bahariyeden alınmıştır:

Ne berg-i huşk cihân sebz-i hurrem oldu tamâm
Enâr hâsıl eder şimdi sînesinde çenâr

Gâlib (K.16/14)

Emrî ise sevgiliden renk ve koku aldığını söylediği gülü yeşil yaprakları ve kırmızı çiçeği ile tasvir etmektedir. Günümüz Türkçesine yeşil yaprak şeklinde aktarılan *berg-i sebz* tamlamasının "gönül almak için verilen ufacık hediye" (Devellioğlu 1970, 1111) anlamı ise beyte başka bir boyut kazandırmakta, sevgiliye hediye sunmak üzere bahçeye gelen gül teşhisi ortaya çıkmaktadır.

Mihr-i ruhından ol sanemün reng ü bû alur
Gülzâra berg-i sebz ile geldükçe verd-i âl

Emrî (G.297/4)

Bu iki rengin bir arada kullanıldığı bir başka bağlam ise kırmızılığından dolayı şarap ile siyaha yakın koyu yeşil rengiyle esrârın karşılaştırılmasıdır.

‘Aklun var ise bâde ile bengden kesil
Olmaz cünûn efendi cihânda yeşil kızıl
Atâyî (Eb.44)

Vahyî ve Ravzî’nin beyitleri ise Osmanlıda kırmızı ve yeşil renklerin kadın kıyafetlerinde kullanıldığını göstermektedir:

Ol perî idüp kabâsın gâh sürh u gâh sebz
Nahl-i kaddin reşk-i serv ü ergavân itmekdedür
Vahyî (G.84/2)

Geh giyer ol gonce-i gülzâr-ı hüsn ahdar libâs
Gâh aks-i reng-i rûyından giyer ahmer libâs
Ravzî (G.348/1)

Yeşil-Siyah

Yeşil ile siyah rengin bir arada anıldığı beyitler Şeyh Gâlib divanında tespit edilmiştir. Bu da Gâlib’in renkler konusunda özel bir tutum benimsediğini göstermektedir. Gâlib’in beyitlerinde de sebz sözcüğünün daha çok siyah anlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır. Aşağıdaki beyit, renkli camdan bakılınca bütün renklerin camın renginde görüleceği hayaline dayanmaktadır.

Gösterir reng-i siyâh-ı mâtemi Hızr-ı hayât
Eyleyen mînâ-yı gerdûndan bütün elvânı sebz
Gâlib (G.108/6)

Beyitte, felek sırçasından (*mînâ-yı gerdûn*) bütün renkleri *sebz*e dönüştüren hayat verici Hızır’ın, matemin siyah rengini gösterdiği söylenmektedir. Beyitte bütün renklerin *sebz*e dönüşmesi ve matemin siyah rengi baskındır. Matemin siyahla ifade edilmesi yaygın bir simgesel kullanımdır. Buradaki *sebz* sözcüğünün de siyah manasına geldiğine hükmolunabilir. Burhân-ı Katı’da laciverdî sırça anlamındaki *mînâ* sözcüğünün kadeh ve kimya ile ilişki-

li olarak hile anlamları da sayılmaktadır (Mütercim Âsım Efendi 2000, 523). Buradan *mînâ-yı gerdûn* terkibini aldatıcı, hilekâr felek ya da kadeh olarak okumak mümkündür. Yani mînâ denilen renkli camdan aldatıcı dünya bütün renkleri sebze dönüştürmektedir.

Aşağıda gurura kapılıp kendisini olduğundan farklı gören kimselerden bahsedilen beyitte, mağrur kimsenin durumu, rengârenk tüyleriyle güzellikler saçan tavus kuşuna nazlanan Hint tavuğunun tavrıyla örneklenmiştir. Beyte göre insana gurur ve kibir veren şey *sebz-âb-ı hayâl*dir. Burada soyut olan hayal sözcüğü önce su ile somutlaştırılmış, sonra da su, sebz sözcüğü ile nitelenmiş. Bu terkibin serap anlamında kullanıldığına hükmedebiliriz. Zira Burhan-ı Katı'da da *serab* sözcüğünün kibir ve gururdan kinaye olduğu belirtilmektedir (Mütercim Âsım 2000, 665). Bu bilgilerle beyit okunduğunda beyitteki anlam keşfedilmektedir. İnsanı kendisine bile olduğundan farklı gösteren, serap gibi bir hayalden ibaret olan kibir (sebz-âb-ı hayâl), kendini beğenmiş kimseyi öyle bir havaya sokar ki, bu durumda Hint tavuğu bile güzel renklerle süslü tavus kuşuna nazlanır.

Mâkiyân-ı Hind eder tâvûsa arz-ı reng-i nâz
Etdi sebz-âb-ı hayâl ol gûne hod-binânı sebz
Gâlib (G.108/11)

Aşağıdaki beyitte sıralanan kara baht, ayva tüyleri (mevc-i hat) ve ben (Hind-i sevdâ) unsurları siyah renkle ilgilidir. Sebz-âb sözcüğünü de bu çerçevede okumak gerekir. Yani âşığın, kara bahtının gölgesinden sevgilinin ayva tüylerini ve benini seyrettiğinde gözlerinin ıslanacağı söylenmiştir. Fakat göze sebz-âb'ın gelmesi nasıl yorumlanmalıdır? Gözyaşları yeşil ya da siyah renkte mi düşünülmüştür? Lafız olarak sebz-âb sözcüğü sıralanan siyah renkli unsur-

larla tenasüp oluşturmaktadır fakat gözyaşının bu renkte olması düşünülemez. Sebz-âb sözcüğüne yukarıdaki beyitte olduğu gibi serap anlamı yüklersek beyitte sevgilinin güzelliğini hayal eden âşığın serap gördüğünü düşünebiliriz. Burada sebz-âb sözcüğüne ister gözyaşı, ister serap anlamı yüklensin Gâlib'in orijinal, yaratıcı üslubunun bir göstergesi olarak okunmalıdır.

Sâye-i baht-ı siyehden mevc-i hattı kıl hayâl
Hind-i sevdâ seyrin et sebz-i âb gelsin çeşmine
Gâlib (G.275/2)

Aşağıdaki beyitte ise parlak gerdan üzerine düşen sebz renkli saçtan bahsedilmektedir. Burada *sebz*, şüphesiz siyah anlamındadır. İkinci mısrada geçen sâye sözcüğü de siyah imgesini güçlendirmektedir. Ancak tûbâ, ağaç olarak tasavvur edildiğinden yeşil renk de akla gelmektedir.

Pür-nûr gerden üzre o giysû-yı sebz-gûn
Cibrîl-i arş-sâye mi tûba mıdır desem
Gâlib (G.209/4)

Şeyh Gâlib'in beyitlerinde yeşil ve siyah renklerin bir armoni oluşturacak şekilde kullandığını tespit etmek üzere seçtiğimiz beyitlerde, şairin sebz sözcüğünü daha çok siyah rengi ifade etmek üzere kullandığını görmüş olduk. Ancak sözcüğün ilk okunduğunda yeşil rengi çağrıştırdığı da göz ardı edilmemesi gereken bir husustur. Sonuçta şairin söz konusu beyitlerde karamsar bir tablo oluşturduğu, bu tablonun oluşmasında koyu renklerden yararlandığına hükmedilebilir.

Yeşil-Beyaz

Bu iki rengi içeren beyitlerin sayısı azdır. Yeşil ve beyaz renkler, Revânî'nin bahar tasvirinde jâle ve Hızır imgesi vesilesiyle kullanılmıştır.

Jâleden destâr urınmışdur tutar elde ʻasâ
Sebz-pûş olmış nitekim Hızr Peygamber çemen
Revânî (K.22/3)

Nedim ise sevgilinin gerdanı kâfura, ayva tüyleri zümrüde teşbih edilmiştir.

Hatt-ı sebz olmuş bedîd ol gerden-i kâfûrdan
Ey aceb çıkmış zümürrüd maʻden-i billûrdan
Nedîm (G.107/1)

Kırmızı-Beyaz

Resimde siyah ve beyaz, hangi rengin yanına gelirse kuvvetli, parlak kontrastlar oluşur (Bigalı 1976: 318). Ayrıca bu renkler, yanına geldiği rengi belirginleştirir. Kırmızı ve beyaz renklerin bir arada kullanıldığı beyitlerde böyle bir etki hissedilmektedir. Bu kompozisyonun oluşturulduğu beyitler daha çok sevgilinin kırmızı ve beyaz renkli güzellik unsurları etrafında söylenmiş, bu unsurlar aynı renkteki varlıklara teşbih edilmiştir. Kırmızı renkle ilgili olarak en fazla gül, yanak, kanlı gözyaşı döken göz, dudak, şarap, altın; beyaz renkle ilgili olarak gümüş, gözün beyaz kısmı, kadeh ve sevgilinin dişleri anılmaktadır.

Arpaemîni Sâmî'nin aşağıdaki beyti gül ve üzerine düşen yağmur tanelerini tasvir etmektedir. Gül, başına kırmızı başlık örtünen geline benzetilmiş, yağmur taneleri ise bu başlığı süsleyen gümüş teller olarak düşünülmüştür.

Tutuk-i surhı ʻarûs-i gül idince ser-pûş
Sîm telden ana âvîzeler eyler emtâr
Sâmî (K.16/3)

Divan şiirinde gülün daha çok kırmızı renkli olanından bahsedilmesine rağmen beyaz gül de birçok şair tarafından anılmıştır. Nâmî ve Beyânî'nin beyitlerinde sevgilinin

yüzü ve yanağı anlatılırken, kırmızı ve beyaz renkli gül imgesine başvurulmuştur.

Gülbün-i kadd üzre ruhsâr u ʻizârın dir gören
Tevʻem olmış kudret-i Hakdan gül-i sürh u beyâz
Nâmî (G.205/3)

N'eylerüz seyr-i gül ü yâsemeni gülşende
Ruhlarun berg-i gül-i sürh u sefîd olmaz mı
Beyânî (G.770/2)

Mest-i peymâne-i nâz olsa çeküp câm-ı sepîd
Açılur gülşen-i hüsninde gül-i sürh u sefîd
Beyânî (K.3/45)

Nazmî ve Sehâbî'nin beyitlerinde âşığın ağlamaktan kızaran gözleri tasvir edilirken iki rengin kontrastıyla kompozisyon oluşturulmuştur:

Aglamakdan ʻâşıkun surh u sefîd olmış gözi
ʻAşk şâhınun nazar-gâhında sîm ü zer yiter
Nazmî (G.2055/3)

Sürh idi kanlu yaşum ile dîde-i ümîd
Anı hevâ-yı mihr-i ruhun eyledi sefîd
Sehâbî (G.50/1)

Bâkî'nin beytinde ise, dudaklar la'l ve yakuta; dişler gümüş ve inciye benzetilmiştir.

Degüldür la'l-i nâbunda görinen sîm dendânun
Dizilmiş hokka-i yâkût-ı ahmer içre lü'lûdur
Bâkî (G.170/2)

Kırmızı-Sarı

İkisi de sıcak renkler olan sarı ve kırmızı, divan şiirinde en fazla birlikte kullanılan renklerdendir. Kırmızı renkle ilgili olarak gül, lâle, kan; sarı renkle ilgili olarak âşığın yüzü,

sararmış yaprak, hazan, nergis, safran gibi unsurlara yer verilmiştir.

Emrî'nin beytinde sarı rengi, âşığın sararmış bedeni; kırmızıyı, gözyaşı temsil etmektedir. Böyle bir âşığın mezarının toprağı safran renginde olacaktır. Şair bu beyitte, iki rengin karışımından elde edilen ara renge işaret etmektedir. Bu beyit vesilesiyle sıcak renkler olan kırmızı ve sarıyı temsil eden gözyaşı ve kanın sıcak olduğu da akla gelmektedir. Şüphesiz şairin bunu ima ettiğini iddia etmek mümkün değildir ancak okur zihninde bir sıcaklık hissi oluşturduğu da muhakkaktır.

> Gubâr olsam türâbüm za'feran-veş sürh ola Emrî
> Sirişkümden ten-i zerdi şu denlü boyadum kana
> Emrî (G.471/5)

Hazanda sararan yapraklar da çoğunlukla bu iki renge başvurularak tasvir edilmiştir. Emrî, acıdan hazan yaprağına benzeyen bir vücudu tarif etmektedir. Revâni ise solgun yapragı, kırmızı kâğıt üzerine altın serpilmiş gibi değişik bir benzetmeyle anlatmaktadır.

> Gam çeküp kan aglamakdan benzeye benzi anun
> Şol hazân yapragına kim sürh yir yir zerd ola
> Emrî (Kt.1/2)

> Sebze sahnında ki düşmişdür yatur berg-i hazân
> Kâğad-ı al üzre gûyâ kim olupdur zer-feşân
> Revânî (G.295/1)

Tabiat tasvirlerinde son derece başarılı olan Bâkî, ayın şafak vaktindeki görünüşünü bir yanı kırmızı bir yanı sarı olan elmaya benzetmiştir.

> Şu sîb şekline girdi şafakda cirm-i kamer
> Güzellenüp ola bir yanı sarı bir yanı al
> Bâkî (K.20/4)

Kırmızı-Siyah

Klasik şiirde ayrı ayrı simgesel anlamlar yüklenen siyah ve kırmızı renkler bir arada kullanıldığında da görsel etkisi yüksek tablolar oluşturur. Kırmızı, sıcaklık ve heyecanı artıran özelliği ile; siyah, gizem ve derinlik duygusuyla güçlü etkiye sahiptir. Divan şiirinde bu renkte elbise giymiş olarak tasvir edilen sevgili, etkileyici bulunmuştur. Nazmî, böyle bir güzeli tasvir ederken kırmızının ateşi, siyahın dumanı temsil ettiğini ima ederek "Ateş olmayan yerden duman çıkmaz." atasözünü hatırlatmaktadır. Bu tasvirde kırmızılar içindeki sevgili, ateş imgesi ile birleşince rengin sıcaklığı da hissedilmektedir. Ateş ve sevgili bir arada cinsel çağrışımlar içermektedir.

Libâs-ı surh üzre kim siyeh geymek seversin sen
Zerâfet kasd idersen ya'nî olmaz bî-duhân âteş

Nazmî (G.2793/4)

Aynı şair başka bir beyitte bu iki renge olumsuz anlamlar yüklemiştir. Sevgilinin sebep olduğu acılarla vücudunda kırmızı ve siyah yaralar oluşan âşığın durumu anlatılırken görsel sanatlara ait *resm, nakş* ve *nigâr* sözcükleri tercih edilmiştir. Yani şair sözcüklerin görsel etkisinden yararlandığı bir beyit oluşturulmuştur.

Tenüm ki surh u siyâh oldı senünle yir yir
Bana bu resmle bu nakş sen nigârundur

Nazmî (G.2439/4)

Dögünmekden ten-i zerdüm siyâh u surh-ı nakş idüb
Bu resme nakş-ıla kûy-ı nigârumdan güzâr itdüm

Nazmî (G.4302/2)

Yukarıdaki örnekler, aynı renklere olumlu ya da olumsuz anlamlar yüklenmesini bağlamın belirlediğini göstermektedir. Kırmızı ve siyah sevgili ile ilişkili olduğunda zerafet ve güzelliği temsil ederken, âşıkla ilgili olarak acı ve üzün-

tüyü ifade etmektedir. Âşık Çelebi'nin renklere simgesel anlam yüklediği beytinde siyah olumsuzluğu, kırmızı sevinci işaret etmektedir.

Tîre-baht ola revâ mı kara günli 'Âşık
Sürh-rû ola sürûr ile kamu zümre-i âl
Âşık Çelebi (K.6/36)

Behiştî ise iki renge de âşıkla ilgili olarak olumsuz anlam yüklemiştir:

Dâ'im eşk-i surhile dûd-ı siyâha hem-demüz
Rengler virmekdedür 'uşşâka gûne gûne çarh
Behiştî (G.74/4)

Sarı, Mavi, Siyah

Dede Ömer Ruşenî aşağıdaki beytinde sevgilinin çeşitli renklerdeki güzellik unsurlarının etkisini anlatmaktadır. Siyah, kırmızı ve beyaz renkler sevgiliyi, sarı ve mor renkler âşığı tasvir etmede kullanılmıştır.

Benzüm sararduben cigerüm eyledi kebûd
Bir kare gözlü kırmızı dudaklu yüzi ag
Rûşenî (G.35/4)

Ruşenî, aynı duyguların işlendiği başka bir beyitte ise mor, beyaz, siyah ve kırmızı renkleri bir arada kullanmıştır.

Gönlüm gögerdi düşdi bir alnı yüzi aga
Bir gözleri karaya bir kırmızı tutaga
Rûşenî (G.73/1)

Nazmî de Ruşenî ile benzer bir bağlamda kurduğu beytinde âşığı sarı renkle özdeşleştirmiş; sevgiliyi beyaz alnı, kırmızı yanağı, kara göz ve kaşıyla anmıştır.

Benzüm a güzel sarardubdur özenmekden senün
Şol ag alın kırmızı yanak kara göz-ile kaş
Nazmî (G.2868/2)

Kânî ise olumsuz çağrışımlarla andığı siyah, kırmızı ve sarı renkleri âşığın dış görünümünü tasvir etmede kullanmıştır.

'Âşık odur siyeh ola âh eşk-i surhfâm
Ruhsâr-ı zerdi yohsa ten-i lâgarı ola
Kânî (G.151/14)

Mânî'nin aşağıdaki beytinde ise beyaz, kırmızı ve altın sarısı gökyüzü tasvirinde kullanılmaktadır.

Debîr-i dehr beyâz eyledi müsveddesin
Ki yazdı surh u sefidâc u zerle bir tumâr
Mânî (K.28/16)

SONUÇ

Doğrusu divan şiirinde renkler konusunda çalışmaya karar verdiğimde, Osmanlı şairlerinin sözcüklerle kurduğu dünyanın bu derece renkli, hatta bazen şaire ilham kaynağı olan gerçek dünyadan daha renkli olabileceğini fark etmemiştim. Harici âleme ne kadar yer verirse versin dönüp dolaşıp bütün gücü ve zaafıyla insanı merkeze alan bu gelenekte, başlangıçta model olarak işlev yüklenen bir dünyanın böylesine canlı tablolar bir şekilde resmedildiğini fark ettiğimde şaşırdığımı itiraf etmeliyim.

Klasik Türk şiirini okurken bazen tasvir edilen doğa unsurlarının, yalnızca dekoru tamamlamada kullanılan, hareketsiz görsel unsurlar olmakla kalmadığını; çoğu zaman hareketi, hatta büyük şairlerin eserlerinde sesiyle şaire tercüman olduğunu hissederiz. Türkçenin en güzel abidelerinden biri olan Su Kasidesi'nde peygamber âşığı Fuzûlî yerine başını taştan taşa vurarak sevgili yolunda çağlayan suyun sesini duymaz mıyız? Fakat zihnimizin bir köşesinde, bu coşkulu duyguların şairin ruhunun derinliklerinden geldiği, aslında suyun yalnızca bir araç olduğu düşüncesi de mevcuttur. Divan şiirinde, bütün yoğunluğuna rağmen şairin tek beyitte ifade etmeye çalıştığı duygularını anlatırken, soyut gibi görünen fakat sunduğu tablo ile başka bir âlemin kapılarını açan, adeta okuyucuyu içine çeken nitelik, herhalde yalnızca şairin zengin hayal gücüne bağlanmamalıdır. Hayallerin son derece etkili bir şekilde söze dökülmesinin ardında, ince bir işçilik olduğu görülmekte-

dir. İşte şairin hünerini gösterdiği alanlardan biri de renk isimlerini, anlatımın etkin bir unsuru olarak kullanmak şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Renklere işlev yüklemede ilk bakışta fark edilen ve bütün şairlerin birleştiği husus, renklerin doğal kullanımına dayanan tasvirlerdir ki bu, edebî metinlerde bahsedilen varlıkların renkleriyle birlikte anılması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Çalışmamızın ana eksenini oluşturan ve Osmanlı şairlerinin renk evrenini belirlemek üzere elde ettiğimiz verilerin tasnifi, şairlerin renklere hangi bağlamlarda yer verdiklerine dair soruların cevabı niteliğindedir. Yani her bir rengin şiirde hangi varlık veya durumla ilgili kullanıldığı tespit edilmiş, buna göre ayrı bir başlık oluşturulmuştur.

Ancak şiirde renkler, tasvirde başvurulan bir araç olmanın ötesinde farklı işlevler de yüklenmiştir. Bunlardan biri, renk isimlerine duygusal anlamlar yüklenmiş olmasıdır. Divan şiiriyle ilgili birçok meselede olduğu gibi, bu konuda da geleneğin belirleyici olduğu görülmektedir. Buna göre bazı renkler, bazı duyguları ifade etmede uygun bulunmuştur. Meselâ âşık tipinin hastalıklı durumunu anlatırken şairlerin çoğu sarı renge başvurmuştur. Âşığın görünüşü bir beyitte sararmış bir yaprağa benzetildiğinde, renk ismi olumsuz bir simgesel anlam yüklenmişken; başka bir beyitte yine âşık tipinden bahsedilirken altın imgesine başvurularak aynı renge olumlu anlamlar yüklenebilmektedir. Âşık, birincisinde değersiz, hastalıklı ve edilgen bir tip olarak tasvir edilirken; ikincisinde varlıklı ve etkin bir konumda anlatılmış olur. Bu örnekler, beyitte oluşturulan imgenin, tercih edilen renkleri de belirlediğini göstermektedir.

Fakat bu açıklamalar, âşığın durumunu anlatmada yalnızca sarı rengin tercih edildiği anlamına gelmemekte-

dir. Herhangi bir mazmunu içeren metinler toplu olarak değerlendirildiğinde, divan şiirinin son derece çeşitlilik arz ettiği, bu cümleden âşık tipi tasvir edilirken de farklı renklere başvurulduğu görülmektedir. Artık beyitte oluşturulan imgenin beraberinde getirdiği, yerine göre siyah, yerine göre mavi renk ya da en canlı renk olan kırmızı bile âşık tipinin acıklı durumunu ifade edebilmektedir.

Emrî'den alınan aşağıdaki örnek, divan şiirinde bir beyitte hâkim olan imgenin, şairin sözcük tercihini nasıl etkilediğini göstermektedir. Beyitte sevgilinin benini hatırladıkça ağlayan âşık anlatılmaktadır. Sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan ben, aslında çoğunlukla siyah rengiyle anılmakta, hatta bu özelliğinden dolayı Hint, Habeş, karabiber, mürekkep damlası gibi bu rengi çağrıştıran unsurlara teşbih edilmektedir. Oysa bu beyitte ben kırmızı rengiyle tasvir edilmiştir. Şairin, alışılmışın dışına çıkarak ben unsurunu gerçekle de pek bağdaşmayan bir renkte tasvir etmesinin ardında, beyitte hâkim olan kırmızı renkle uyum sağlama endişesi olmalıdır. Zira ikinci mısrada, ağlayan âşığın kirpikleri ucundaki gözyaşı damlaları karanfile teşbih edilmektedir. Tasvir edilen kan ve karanfil, kırmızı rengin yoğun olarak hissedilmesine sebep olmakta, böylece *hâl-i sürh* de kırmızı rengiyle kompozisyonu tamamlayan bir unsur olarak yer almaktadır.

Ruhunda hâl-i sürhun yâd idüp kan aglasa çeşmüm
Müjem ucında her katre nişân virür karanfülden
Emrî (G.393/4)

Kısaca ifade edecek olursak, divan şiirine konu olan herhangi bir unsur, farklı şairler tarafından farklı renklerle ilişkilendirilebilmekte, böylece bir çeşitlilik ortaya çıkmaktadır.

Renkler açısından baktığımızda da aynı çeşitlilik kendini göstermektedir. Herhangi bir renk, birbirine çok uzak,

hatta zıt duyguların simgesi olarak kullanılabilmektedir. Meselâ kırmızı, sevgili tipinin bir güzellik unsuru olarak geçtiğinde çok olumlu bir duygunun ifadesi olarak okurda sevinç, heyecan gibi duyguları uyandırmaktayken; âşıkla ilgili olarak son derece olumsuz çağrışımlarla hüzün ve acıyı ifade eden bir araç olabilmektedir. Dolayısıyla Osmanlı şiirinde herhangi bir renk için hangi duygu ya da durumların simgesi olduğuna dair kesin dizge oluşturmak mümkün görünmemektedir. Yukarıda Emrî'nin beyti üzerinden izah etmeye çalıştığımız; bağlamın, şairlerin renk tercihini etkilediği tespitini bir kez daha hatırlayalım. Bu, sıkı kaidelerle bağlı olduğunu düşündüğümüz divan şairinin özgürlük alanlarından biri sayılmalıdır.

Burada dikkat çekmek istediğimiz bir başka husus da bazı şairlerin renklere yer verme hususundaki aşırı hassasiyetleridir. Meselâ Bâkî'nin aşağıdaki beytinde erguvan renkli elbise giymiş olan sevgiliye hitap edilmektedir.

Serv-kadsin serve 'âdet sebz-pûş olmag iken
Ergavânî câmeye girmek neden ey nev-cevân

Bâkî (G.390/5)

Fakat şair birinci mısrada serviye benzettiği sevgilinin yeşil elbise giymiş olması beklentisini dile getirmektedir. Yani çizilen tabloda mevcut olmayan yeşil renk de sözel olarak beyte dâhil edilmiştir. Böylece duygular daha renkli bir anlatımla ifade edilmiştir. Ayrıca denge oluşturan zıt renklerin seçilmiş olması, şairin hangi iki rengin bir arada kullanılırsa daha etkili olacağı konusunda bilinçli tercihte bulunduğunu düşündürmektedir. Benzer bir yöntem ise, renklerin görsel etkisinden yararlanmak adına zihnimizde bağdaştırmakta güçlük çektiğimiz unsurların bir arada kullanılması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bahar manzara-

ları anlatan Gâlib, bir beyitte çınar ağacında nar yetiştiğini söyleyerek hayalimizde yeşille birlikte kırmızı rengin canlanmasını sağlamaktadır.

Ne berg-i huşk cihân sebz ü hurrem oldu tamâm
Enâr hâsıl eder şimdi sînesinde çenâr

Gâlib (K.16/14)

İki büyük şairden alınan beyitlerde başvurulan yöntem, aslında birçok şairde görülmektedir. Şairler genellikle tek beyitte birden fazla renge yer vererek sözel bir sanat olan şiirin görsel etki uyandırmasına çalışmıştır. Özellikle büyük şairlerin, uyumlu veya zıt renklere dengeli bir şekilde yer vererek canlı tasvirler, estetik bütünlük arz eden kompozisyonlar oluşturdukları görülmektedir.

KAYNAKLAR

Ahmet Vefik Paşa (2000). *Lehçe-i Osmânî,* (Haz.: Recep Toparlı) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akpınar, Şerife. *Âgâh (Semerkandî-i Âmidî) Dîvân,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10589,agah-divanipdf.pdf?0

Arı, Ahmet. *Mevlevîlikte Bir Hanedanlık Kurucusu Sâkıb Dede ve Dîvânı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10645,sakibdede divanigirispdf.pdf?0

Arslan, Mehmet ve Aksoyak, İ. Hakkı. *Haşmet Külliyatı (Dîvân, Senedü'ş-şuara, Viladet-name, İntisabü'l-müluk),*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10617,girisve-metinpdf.pdf?0

Atıcı, Fatma (2007). *Usûlî Dîvânı'nda Cemiyet, İnsan ve Tabiat,* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Avşar, Ziya. *Revânî Dîvânı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10642,giris-revanipdf.pdf?0

Aydemir, Yaşar (2009). *Ravzî Divanı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10603,metinpdf.pdf?0

Aydemir, Yaşar ve Çeltik, Halil (2009). *Meşhurî Divanı (Tenkitli Metin),*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10626,girispdf.pdf?0

Başpınar, Fatih. *Beyânî [ö. 1075/1664-5] Dîvân İnceleme-Metin,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10598,beyani-apdf.pdf?0

Bayak, Cemal. *Sehâbî Hüsâmü'd-Dîn Bin Hüseyn Sehâbî Dîvânı,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10648,metinpdf.pdf?0

Bektaş, Ekrem (2007). *Muvakkit-Zâde Muhammed Pertev Dîvânı,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10630,muvakkitzade-pertevpdf.pdf?0

Bigalı, Şeref (1976). *Resim Sanatı,* İstanbul: Yaylacık Matbaası.

Bozdemir, Bilal Salih (2014). *Renklerin Dünyası,* Ankara: St Clements University Türkiye Yayınları.

Canatar, Mehmet (1998). "Osmanlılarda Bitkisel Boya Sanayii ve Boyahaneler Üzerine", *Osmanlı Araştırmaları XVIII,* (Neşir Heyeti: Halil İnalcık vd.), İstanbul: Enderun Kitabevi.

Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Demir, Recep (2015). "Divan Şiirinde Kırmızı Renk", *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Mecmuası,* C. 25/Bahar.

Devellioğlu, Ferit (1970). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,* Ankara: Aydın Kitabevi.

Dilçin, Cem (2007). *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Doğan, Muhammet Nur. *Avnî (Fâtih) Dîvânı,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10594,giris-avnidivanipdf.pdf?0

Doğan, Muhammet Nur (1997). *Lâle Devri Şairi Şeyhülislâm Es'ad ve Dîvânı,* Ankara: MEB Yayınları.

Enveri, Hasan (1381). *Ferheng-i Büzürg-i Suhen,* Tahran: İntişârât-ı Suhen.

Esin, Emel (2001). *Türk Kozmalojisine Giriş,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Fuzûlî (1990). *Fuzûlî Divanı,* (Haz.: Kenan Akyüz vd.), Ankara: Akçağ Yayınları.

Genç, Reşat (2009). *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Goethe, Johann Wolfgang Von (2013). *Renk Öğretisi,* (Çev.: İlknur Aka) İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Gürer, Abdülkadir (1993). *Şeyh Gâlib Dîvânı (İnceleme-Metin),* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Gürgendereli, Müberra. *Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divanı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10628,girispdf.pdf?0

Harmancı, M. Esat. *Süheylî Ahmed bin Hemdem Kethudâ Dîvân,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10650,girismetinpdf.pdf?0

Holbrook, Victoria (1995). "Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı? Gâlib'in Hayalinde Renk ve Yorumu", *Şeyh Galib Kitabı,* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

İpekten, Haluk (1990). *Baki Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları,* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kaçalin, Mustafa S. *Âhî [1476-1517] Dîvân,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10590,ahidivanimustafakacalinpdf.pdf?0

Karaköse, Saadet (1994). *Nev'î-Zâde Atâyî Dîvânı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10637,nevizade-atayipdf.pdf?0

Karavelioğlu, Murat A. (2014). *Şem'î Dîvânı (İnceleme-Metin-Tıbkıbasım),* İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Kartal, A. (1998). *Klâsik Türk Şiirinde Lâle,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Kavruk, Hasan. *Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10655,seyhulislamyahyadivanihasankavrukpdf.pdf?0

Kenanoğlu, M. Macit (2007). *Osmanlı Millet Sistemi Mit ve Gerçek,* İstanbul: Klasik Yayınevi.

Kılıç, Filiz. *Âşık Çelebi Dîvânı,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10593,asikcelebidivanifilizkilicpdf.pdf?0

Kılıç, Filiz. *Şefkat Tezkîre-i Şu'arâ-yı Şefkat-i Bagdâdî,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10742,metin-sbpdf.pdf?0

Koçu, Reşat Ekrem (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü,* Sümerbank Kültür Yayınları.

Köprülü, Orhan F. "Bayrak", DİA. http://www.islamansiklopedisi.info

Kur'ân-ı Kerim, http://mushaf.diyanet.gov.tr

Kutlar, Fatma Sabiha (2004). *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî Dîvân,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10592,arpaeminizade-samipdf.pdf?0

Küçük, Sabahattin. *Bâkî Dîvânı,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0

Macit, Muhsin. *Nedîm Dîvânı,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10635,nedim-divanipdf.pdf?0

Meyerhof, Max (1997). "Haşîş" *İA,* C:5/1, Eskişehir: MEB Yayınları.

Mütercim Âsım Efendi (2000). *Burhân-ı Katı* (Haz.: Mürsel Öztürk ve Derya Örs), Ankara: TDK Yayınları.

Nar, Oktay (2007). *Şeyhî Hayatı ve Divanı'nın Tenkitli Metni,* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Okçu, Naci. *Şeyh Gâlib Dîvânı,* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10653,girispdf.pdf?0

Orak, Kadriye Yılmaz. *İbrahim Tırsî ve Dîvân'ı İnceleme-Tenkidli Metin,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10656,tirsipdf.pdf?0

Özyıldırım, Ali Emre. *Hamdullah Hamdî Divanı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10615,girispdf.pdf?0

Pala, İskender (t.y.). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Pamuk, Orhan (1993). *Kara Kitap,* İstanbul: Can Yayınları.

Pastoureau, Michel (2016). *Siyah Bir rengin Tarihi,* (Çev.:Mesut Tufan), İstanbu: SEL Yayıncılık.

Saraç, A. Yekta. *Emrî Dîvânı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10606,giris-emridivanipdf.pdf?0

Serdaroğlu, Vildan (2006). *Sosyal Hayat Işığında Zâtî Divanı,* İstanbul: İSAM Yayınları.

Schimmel, Annemarie (2001). *İslamın Mistik Boyutları,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Şentürk, Ahmet Atilla, (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu,* İstanbul: OSEDAM Yayınları.

Tarlan, Ali Nihat (1985). *Fuzûlî Divanı Şerhi,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Tarlan, Ali Nihat (1992). *Ahmet Paşa Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Tarlan, Ali Nihat (1997). *Necati Beg Divanı*, Ankara: MEB Yayınları.

Taş, Hakan (2004). *Vahyî Divanı ve İncelenmesi,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10659,metinpdf.pdf?0.

Taş, Hakan (2010). *Vusûlî [ö. 1000/1592] Dîvân [İnceleme-Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin],* http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10660,vusuli-divanipdf.pdf?0

Tatçı, Mustafa. *Yûnus Emre Dîvânı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10663,metinpdf.pdf?0

Tavukçu, O. Kemal. *Ahmed Rıdvan'ın Hüsrev Ü Şîrîn Mesnevîsi,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10665,girispdf.pdf?0

Uludağ, Süleyman (2002). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Uludağ, Süleyman, "Ölüm", *DİA*, http://www.islamansiklopedisi.info

Üst, Sibel. *Edirneli Nazmî Dîvânı (İnceleme-Metin),*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10604,edirneli-nazmi-divani-sayfa-1-1989pdf.pdf?0

Üzgör, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Yakar, H. İbrahim (2009). *Gelibolulu Sun'î Dîvânı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10612,gelibolulupdf.pdf?0

Yazar, İlyas (2012). *Kânî Divânı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10620,kanidivanipdf.pdf?0

Yenikale, Ahmet (2012). *Sünbül-zâde Vehbî Dîvânı,*

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10651,sunbulzade-vehbipdf.pdf?0

Yıldırım, Ali (2007). "Siyâh-bahâr" Tamlamasının Bir Üslup Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması", *İlmi Araştırmalar,* 23, 139-150.

Zülfe, Ömer (2004). *Yakînî [ö. 1568] Divan Tenkitli Metin-Tetkik-Dizin,* Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Zülfe, Ömer (2009). *Onaltıncı Yüzyıl Şairi Selîkî ve Şiirleri,*

http://docplayer.biz.tr/11455481-On-altinci-yuzyil-sairi-seliki-ve-siirleri-omer-zulfe.html